



Filozofski fakultet

Elena Koprtla

**Grad kao odrednica identiteta u
europskom filmu nakon 1970. – primjeri iz
jugoistočne Europe**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

dr. sc. Nikica Gilić

dr. sc. Etami Borjan

Zagreb, 2019.



Faculty of Humanities and Social Sciences

Elena Koprtla

City as a Sign of Cultural Identity in European Cinema after 1970: Examples from Southeastern Europe

DOCTORAL THESIS

Supervisors:

Nikica Gilić, PhD

Etami Borjan, PhD

Zagreb, 2019.

dr. sc. Nikica Gilić, izvanredni profesor (Katedra za filmologiju)

Rođen je 1973. u Splitu, gdje je završio srednju školu. Upisao je studij komparativne književnosti i engleskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1992. Diplomirao je 1997., upisavši potom poslijediplomski studij književnosti, a od 1998. radi na Odsjeku za komparativnu književnost. Magistrirao je 2003. temom „Filmološki aspekti naratologije“, a doktorirao 2005. temom „Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja“ (u oba rada mentor mu je bio profesor Ante Peterlić). Zanimaju ga povijest filma, filmska genologija, filmska naracija, postmoderna i druge teme. Predaje kolegije iz teorije i povijesti filma na Odsjeku za komparativnu književnost i Akademiji dramske umjetnosti. Sudjelovao je na više međunarodnih simpozija (u Splitu, Zagrebu, Zadru, Szegedu, Berlinu, Grazu, Temišvaru, Parizu, Washingtonu, Chicagu, Bostonu, Beogradu i Beču), kao i na domaćim simpozijima (u Zagrebu i Rovinju). Držao je javna predavanja o filmskoj umjetnosti i sudjelovao na popularizacijskim tribinama diljem Hrvatske, te u Beogradu, Leipzigu i Skopju. Održao je gostujuća predavanja na Humboldtovom sveučilištu u Berlinu i sveučilištima u Regensburgu i Konstanzu (Njemačka), potom u Grazu (Austrija) te na Sveučilištu T. Masaryka u Brnu (Češka). Glavni je urednik *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, član uredništva *Književne smotre* i njemačkog internetskog časopisa *Apparatus*, član savjeta časopisa *Ubiq* te član Vijeća festivala Animafest Zagreb. Bio je umjetnički savjetnik za dokumentarni film pri HAVC-u i član žirija više filmskih festivala i revija (npr. Pula, ZagrebDox, Dani hrvatskog filma u Zagrebu, Mediteran film festival u Širokom Brijegu) te član Nadzornog odbora Nezavisnog sindikata znanosti i visokog obrazovanja. Član je Vijeća Društveno-humanističkog područja Sveučilišta u Zagrebu i predsjednik Nadzornog odbora Hrvatskog društva filmskih kritičara. Godine 2015. postao je pridruženi istraživač na Doktorskoj školi za Istočnu i Jugoistočnu Europu Sveučilišta u Regensburgu i Sveučilišta Ludwig-Maximilians u Münchenu.

dr. sc. Etami Borjan, docent (Odsjek za talijanistiku)

Dr. sc. Etami Borjan zaposlena je kao viša asistentica na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje održava nastavu iz filmoloških kolegija na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture i na Odsjeku za talijanistiku. Nakon završenog studija talijanistike, anglistike i luzitanistike na Sveučilištu u Zagrebu, magistrirala je filmologiju na Sveučilištu La Sapienza u Rimu s radom na temu dokumentarnog filma. Doktorirala je filmologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu s temom o etnografskom filmu. Tijekom studija boravila je na nekoliko stranih sveučilišta (Università di Trento, Università per Stranieri di Siena, Università Cattolica di Milano, Università Bocconi di Milano, Università di Reggio Calabria, Università La Sapienza) kao stipendistica Ministarstva vanjskih poslova Republike Italije, Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatska i Hrvatske zaklade za znanost, gdje je uz istraživanje pohađala kolegije iz filma, kazališta, medija i kulturalnih studija. U akademskoj godini 2009/2010 boravila je na istraživačkoj stipendiji kao Fulbright Visiting Scholar na New York Universityu. Objavila je znanstvene radove iz područja etnografskog, dokumentarnog, talijanskog, autohtonog i postjugoslavenskog filma na engleskom, talijanskom i hrvatskom jeziku. Objavila je knjigu *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*. Izlagala je radove iz područja filmologije na međunarodnim konferencijama (Harvard i Brown University, University of Auckland, University of Otago, St John's University, New York University, State University of New York, Montclair University, UK Society of Italian Studies, University of Exeter, University College Cork, Society for Cinema and Media Studies, Modern Language Association, Visible Evidence, Nomadikon i drugi). Kao član Međunarodne filmske federacije sudjelovala je u međunarodnim filmskim projektima u Aziji i jugoistočnoj Europi te je bila pozvana kao član žirija na međunarodnim filmskim festivalima. Od 2002. godine surađuje s Međunarodnom filmskom federacijom, Talijanskim filmskim savezom i Hrvatskim filmskim savezom u organizaciji filmskih festivala i smotri.

Sažetak

Ovaj se doktorski rad bavi gradom i njegovim identitetom, prikazanim u filmskim primjerima europske kinematografije. Grad je u kontinuitetu podložan interpretaciji i reinterpretaciji, a film taj koji svjedoči o razvoju grada, njegovim promjenama i utjecaju na stanovnike.

Cilj ovoga dokorskog rada jest probuditi povijesno razumijevanje filmske interpretacije grada i identiteta gradske sredine, osobito u kinematografijama na prostorima bivše Jugoslavije koje su dosad bile vrlo malo obuhvaćene istraživanjima. Analize filmskoga grada ujedinjuju povijest umjetnosti, arhitekturu, antropologiju, urbane i društvene studije, a filmski se pejzaž proteže daleko iza ekrana da bi se preispitalo kako prepričavamo svoj identitet u svojim pejzažima i kako definiramo svoj domet u globalnoj filmskoj zajednici. Reprezentacija i simbolične konstrukcije identiteta grada proučavani su i raznim disciplinama – od sociologije i antropologije do geografije, ali tek sporadično u filmologiji. Analizom europske kinematografije, želim upozoriti na promjene prostora u gradovima i promjene među stanovnicima, s naglaskom na kinematografije bivše Jugoslavije, a u tom kontekstu želim upozoriti i na to kako su urbana kinematografija u ovim zemljama te društvena, politička i povijesna zbivanja utjecali na promjenu arhitekture, a samim time i na promjenu identiteta stanovnika ovih gradova. Analizirani su filmovi koji su promovirali nove vizure i drugačije estetske kodove, djela koja su unijela izvjesne promjene u europski film i u prezentaciju grada kao jednoga živog organizma te čiji su urbani prostori konstantno podložni promjenama. Glavni cilj jest prikazati kako su društveno-političke, ali i ideološke promjene utjecale na arhitekturu i urbani pejzaž u europskom kontekstu te koliko se te promjene razlikuju ili podudaraju u različitim gradovima, nastalim u sličnom društvenom, povijesnom i geografskom kontekstu.

Urbani identiteti sastoje se od naracija koje imaju vlastitu strukturu i koje različito koriste prošle i sadašnje povijesti. Iako se mogu proizvesti umjetno, nikad se ne fiksiraju i kontinuirano se mijenjaju tijekom vremena. Otvaranjem pitanja o tome kakvi se urbani narativi odvijaju u filmovima europske kinematografije, bolje će se razumjeti, nadam se, načini na koje percipiramo urbane prostore i bavimo se njima, kao i njihova mjesta u postjugoslavenskom filmu.

Ključne riječi: film, grad, identitet, europski film, urbani identitet, *flâneur*, pejzaž, arhitektura, prostor, mjesto, Balkan, bivša Jugoslavija, postjugoslavenska kinematografija, urbicid, Zagreb, Sarajevo, Beograd, Skopje

Abstract

This doctoral dissertation deals with the city and its identity, with focus on the as shown in European cinematography. The city is, in continuity, subject to interpretation and reinterpretation, and a film that testifies about the development of the city, its changes and its impact on the inhabitants. The aim of this doctoral dissertation is to awaken a historical understanding of the film's interpretation of the city and the identity of the city's environment, especially in the cinemas in Southeastern Europe and the countries from former Yugoslavia, which have so far been limited to research. The analysis of the movie city unites art history, architecture, anthropology, urban and social studies, and the film landscape extends far behind the screen to reconsider how we recount their identity in their landscapes and how we define their reach in the global film community. Since its beginnings, cinema has been the product of the dominant urban psyche, since its phenomenon is related to the modern city and to this day greatly affects our perception and understanding of the city space. The film image is a mental reminder, a cognitive map, a creative projection, and while the city as a "social picture" is studied in various disciplines, the film begins to address the relationship between the real, that is, what the camera caught and the reel, the screen image. The recognition of the city in the film as an archetypal place for reviewing the visual and tactile experience, the shape and style, the perception, consciousness and significance of the film picture and the film text are determined by the space, and that space is modeled, designed.

The relationship between the city and film and art in general, is always on the line between reality and fiction - it is a fabrication, a result of a complex imagination that is a mixture of personal and collective memories, something learned and something that has been experienced. Walter Benjamin, Henri Lefebvre and Georg Simmel explore how modernity manifests the urban experience in western culture and how the city shows the transformation of everyday people to the very consciousness of man. The film is associated with particular theories of space (Lefebvre, Michel de Certeau, etc.), where the focus shifted to the representations or images of the city, and the role of symbolic practices in the production of meaning or "places" of the city. All the cinematographies in its development have "their" cities that are directly or indirectly a subject, but also the main protagonists - Paris, Berlin, London, Manchester, New York, Shanghai, as well as a vision of the city through an indefinite number of science-fiction and film noir films, films of Italian neorealism, the French poetic realism, film-dedications, omnibuses. Cinematic landscape allows characterization of author's work, making it easy recognizable, such as long shots from New

York in Woody Allen's films or the artistic representations of Madrid in Pedro Almodóvar's work. The city is undeniably designed cinematic form, just as the movie owes its full nature of the historical development of the city. Not only does the city have a new role in the political economy of the film industry, but it also changes the landscape and its cultural centers become direct inspiration for filmmakers, creating a new model of narrative and cinematic space. In the major European centers filmmakers represent new politicized concept of urban space that occurs in parallel with the development of urban theory and political practice after 1968. Filmmakers explore and capture the cities in crisis at the same time questioning the tradition of film art and popular genres. In the 70s, movie plays a huge role in the presentation of images and narratives of a city in transition, showing the landscape of urban decay and de-industrialization at the same time carrying a new reality. A dozen cities will be analyzed through representative films from the late sixties to the 21. century. Through four chapters in this analysis will be shown how much symbolic potential is in the cityscape in the creation and re-creation of the identity of space and personal identity of citizens through the film, creating a new identity after the great social changes, particularly in Southeastern Europe and the former Yugoslavia as a separate unit of many identities. Through the analysis of the history of urban area, urban landscapes, architecture, social practices in urban areas, will be shown the process of identity formation film art, because these identities are subjective and dynamic categories that are constantly constructed and reconstructed. The identities are not waiting to be discovered; they are mental constructions. In geography, the concept has always showed visual potential. Cinematic landscape helps in understanding the construction of the material and subjective in the movies. Landscape is seen as part of the psyche of a character or as a part of cinematic realism.

The main goal is to show how socio-political, but also ideological changes affect architecture and urban landscape in the European context, and how much these differences differ or coincide in different cities, created in a similar social, historical and geographical context. With the analysis of European cinematography I want to warn about the changes in the space in cities and the changes among the inhabitants, with the emphasis on the cinemas in former Yugoslavia. In four chapters are analyzed films that have promoted new visions and aesthetic codes, works that have made some changes to the European film and the presentation of the city as a living organism, and whose urban spaces are constantly subject to change. The capitals on the Balkans, especially in the countries from former Yugoslavia are the spaces that first reflected these changes because the geographic, historical and social

context is similar. Urban identities are artificially constructed by cultural and political elites, and these identities simultaneously present different forms of conflict - cultural, inter-ethnic, intra-ethnic, class conflict. Cinema allows us to look at the city as a prism that focuses on urbanism and architecture, but also on national identity and statehood. In the thesis are analyzed films about Sarajevo, Belgrade, Zagreb and Skopje, and the main aim was to show their filmmaking and different levels of engagement in the presentation of the city, as well as the everyday practices of inhabitants who shape urban landscapes. Cinematic urbanism in the Balkan films has been characterized mainly during the last three decades, which will be discussed in the last chapter of the paper. Prior to this, the historical and theoretical models of urban studies will be described, which will serve as a basis for final analysis of the shape of the Balkan film. Especially after 1990s and after the beginning of the new millennium, the films deal with post-war, post-traumatic and conflicting society and endless transition by creating a new urban class and new citizens, destroying the city's symbols, but also dealing with alternative cultures and movements as a starter and a vibrant urbanity reminder. The quest for an individual is reduced to coping with the new sociopolitical circumstances and the new city. In the case of the countries of the former Yugoslavia, the restructuring of space, iconography and identity begins in the urban landscape. The nationalist abstractions that previously existed under the official rhetoric of socialism and the mask of architectural urbanism became dominant factors in the shaping of the urban landscape.

The main criterion in the selection of Balkan films is to present different examples and different levels of engagement in the representation of the city, and the main question is whether there were any recurring features and themes in these films. Urban identities consist of narrations that have their own structure and which use different past and present history. Though they can be artificially manufactured, they are never fixed and are continually changing over time. By opening up the question of how urban narratives take place in European cinematography, we will better understand the ways we perceive and deal with urban spaces as well as their places in the Balkan film.

The film not only puts the urban agenda first, but also advocates a return to *flânerie* in general, aimed at transforming and re-representing modernity in different contexts and cultures. The urban should become a fundamental part of the cinematographic discourse and the urban film can become a key genre in the contemporary Balkan and Southeastern European film as an analytical instrument and a response to the limitations in most of the

existing film studies and, the most important, inter-, multi- and transdisciplinary frameworks that shape current debates about the city.

Key words: cinema, city, identity, European Cinema, urban identity, *flâneur*, landscape, architecture, space, place, Balkan, former Yugoslavia, Post-Yugoslav Cinema, urbicide, Zagreb, Sarajevo, Belgrade, Skopje

Sadržaj:

Uvod... 14

I. Modeli proučavanja grada... 22

II. Grad na filmu... 35

- 2.1. Postmoderni grad... 46
- 2.2. Arhitektura na filmu... 51
- 2.3. Grad kao stanje filmskih likova... 62
- 2.4. Pejzaž u filmu... 69
- 2.5. Grad - predgrađe... 78

III. Identitet i grad... 91

- 3.1. Migrantski film... 96
- 3.2. Istanbul i Fatih Akin... 102

IV. Postjugoslavenski film... 110

- 4.1. Zagreb... 121
 - 4.1.1. Zagreb na filmu... 125
- 4.2. Sarajevo... 147
 - 4.2.1. Sarajevo na filmu... 151
- 4.3. Beograd... 166
 - 4.3.1. Beograd na filmu... 170
- 4.4. Skopje... 184
 - 4.4.1. Skopje na filmu... 192

Zaključak... 215

Dodatak:

Karte postjugoslavenskih gradova i lokacije snimanja... 221

Razgovor s Milčom Mančevskim *Moj idealni grad jest onaj kontrasta*... 225

Bibliografija... 229

Filmografija... 253

Uvod

Ovaj doktorski rad interdisciplinarna je analiza prostora i arhitekture u europskom filmu zadnjih desetljeća 20. stoljeća i prvih desetljeća 21. stoljeća. U radu se razmatraju načini reprezentacije urbanog prostora u suvremenim filmskim narativima¹ te se istražuje grad kao živ element, kao i dualitet između konkretne realnosti² grada i njegove fikcionalne reprezentacije u kontekstu europskog filma. Urbani pejzaži³ u filmu predstavljaju identitet grada i njegovih stanovnika. Urbani identitet⁴ jest ideja koja je usko povezana s pravim ili idealnim pejzažem. Etnički identitet oblikuje urbani identitet, kao i težnju prema idealnom identitetu te je proizvod podložan interpretaciji u režiji pojedinaca i institucija u određenom kulturnom kontekstu.

Cilj ovoga dokorskog rada jest probuditi povijesno razumijevanje filmske interpretacije grada i identiteta gradske sredine, osobito u kinematografijama na prostorima bivše Jugoslavije koje su dosad bile vrlo malo obuhvaćene ovakve vrste istraživanjima. Analize filmskoga grada⁵ ujedanjuju povijest umjetnosti, arhitekturu⁶, antropologiju, urbane i društvene studije, a filmski se pejzaž proteže daleko iza ekrana da bi se preispitalo kako mi svojim pejzažima prepričavamo svoj identitet i kako definiramo svoj domet u globalnoj filmskoj zajednici. Reprezentacija i simbolične konstrukcije identiteta grada proučavane su u

¹ Urbani prostori se stvaraju naracijom, odnosno pripovijedanjem o njima. Priče transformiraju mjesta u prostore i prostore u mjesta. (Nebmaier, 2015: 16)

² Šarinić i Čaldarović (2015: 22) smatraju da je urbana realnost vrlo kompleksna i postoji u rasponu od sasvim malih gradova do čitavih regija.

³ Christopher Lukinbeal (2005) postavlja pejzaž kao centralnu figuru u formiranju filmskog prostora i daje značenje filmskim događajima te pozicionira narativ u određeni povijesni kontekst.

⁴ Urbani identitet odnosi se prvenstveno na identitet ljudi koji žive u gradskom okruženju, ali i na identitet urbanih područja kao takvih, a oni su međusobno povezani. Identitet grada sadrži identitet onih koji žive u njemu i obratno: urbano okruženje odražava ljudske potrebe i vrijednosti. Lana Slavuj (2011) govori o procesima stvaranja identiteta mjesta. Mjesta su prožeta osobnim, socijalnim i kulturnim značenjima i stoga predstavljaju značajan okvir unutar kojeg se oblikuju i održavaju identiteti. (Više u trećem poglavlju)

⁵ Filmovi su integralni dio urbanog prostora, a filmske tehnike i modeli reprezentacije tijekom vremena otkrivaju mnogo o urbanoj teoriji i urbanim okolnostima. U filmu se započinje adresirati veza između realnog grada, odnosno onog što je snimila kamera i njegova prikaza na filmu. (Više u drugom poglavlju)

⁶ U odnosu na film, pojam „arhitektura“ postaje sve kompleksniji kako se njegova potencijalna značenja multipliciraju – sagrađeni studijski setovi, sagrađeni okoliši, montaža, itd., o čemu je detaljno pisala Giuliana Bruno (2010: 24).

raznim disciplinama – od sociologije i antropologije do geografije, ali tek sporadično u filmologiji.

Povećan interes za prostorno-identitetske fenomene doprinijet će interesu za urbanitet⁷ u hrvatskoj kinematografiji, kao i u ostalim postjugoslavenskim kinematografijama, gdje je urbano najčešće prepoznato i analizirano kao suprotnost ruralnom i folklornom te kao ono što se nalazi između ekstrema filmskih zamišljanja neosocrealizma i kozmopolitskog urbanizma balkanskih metropola. Analizom europske kinematografije želim upozoriti na promjene prostora u gradovima i promjene među stanovnicima, s naglaskom na kinematografije bivše Jugoslavije, a u tom kontekstu želim upozoriti i na to kako su urbana kinematografija⁸ te društvena, politička i povijesna zbivanja utjecali na promjenu arhitekture, a samim tim i na promjenu identiteta stanovnika ovih gradova. Počevši od prvih jugoslavenskih filmova⁹ sve do sredine šezdesetih godina kada nastaju ostvarenja snimljena iz specifičnih ideoloških pozicija, domaća kinematografija nije tematizirala urbani život i duh urbanog, a gradski prostori – odijeljeni od svojega sociološko-povijesnoga konteksta – ne služe identifikaciji te osjećaju pripadnosti protagonista. Naime, urbanost u kinematografiji bivše Jugoslavije profilira se uglavnom tijekom zadnjih triju desetljeća, o čemu će biti riječi u zadnjem poglavlju rada. Prije toga, opisat će se povijesni i teorijski modeli urbanih studija, a oni će poslužiti kao podloga za završnu analizu odjeka urbanosti u postjugoslavenskom filmu.

Glavni dio ovoga rada sastoji se od četiriju poglavlja, a ona sadrže analize dvaju ili više filmova koje smatram relevantnima i koji su smješteni u kontekst i problematiku određena prostora i određena grada. Analizirani su filmovi koji su promovirali nove vizure i drugačije estetske kodove, djela koja su unijela izvjesne promjene u europski film i u prezentaciju grada kao živog organizma čiji su urbani prostori podložni stalnim promjenama. Glavni cilj jest prikazati kako su društveno-političke i ideološke promjene utjecale na arhitekturu i urbani pejzaž u europskom kontekstu te koliko se te promjene razlikuju ili

⁷ Za Šarinić i Čaldarović (2015: 54) pojmovi urbanitet i urbanizam su sinonimi. Engleski pojam *urbanism* najbolje se može prevesti kao urbanitet, dakle, kao kompleks kvalitativnih dimenzija urbanog prostora. Urbanitet se stoga odnosi na „visinu“ postignute kvalitete urbanog.

⁸ Urbana kinematografija odnosi se na filmove snimljene u nekom gradu te posvećenim nekom realnom ili imaginarnom gradu.

⁹ Riječ je o filmu *Slavica* (1947) redatelja Vjekoslava Afrića, prvom poslijeratnom cjelovečernjem igranom filmu u Jugoslaviji.

podudaraju u različitim gradovima, koji su nastajali u sličnim društvenim, povijesnim i geografskim okolnostima. Grad se može spoznavati i kao kolaž¹⁰, kao eklektični pejzaž, stoga je i moj pristup interdisciplinaran. Naime, u prvom sam dijelu koristila novije sociološke, antropološke, arhitektonske i urbane studije dok se drugi dio disertacije temelji na filmološkoj analizi odabranih filmova iz povijesti europskog i postjugoslavenskog filma. Drugi dio rada jest pregled i analiza filmova iz Jugoistočne Europe, najvećim dijelom postjugoslavenske kinematografije iz četiriju država – Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Srbije i Makedonije. Naime, temeljni je cilj prikazati koliko su povijesne, društveno-političke i ideološke promjene utjecale na urbani prostor i gradski pejzaž, a time i na identitet Zagreba, Sarajeva, Beograda i Skopja. Također, neki su od ciljeva i sljedeći: da urbano postane temeljni dio kinematografskog diskursa, da film ostvari svoj status instrumenta za analizu urbanog prostora i da postane pravodobni odgovor na ograničenja većine postojećih istraživanja o filmu i o urbanom prostoru, i to zato što dosadašnja istraživanja previđaju (ili sprječavaju) kritičko poštivanje specijalnosti ugrađenih geografija u filmu. Cilj je i taj da se istraživanja fokusiraju na najvažnije inter-, multi- i transdisciplinarne kontekstualne okvire koji oblikuju aktualne rasprave o gradu i kretanju slika. Želim prikazati kako filmska geografija tretira gradove i svakodnevicu kao kreatore značenja i definiranja identiteta građana. Ono što želim istaknuti jesu načini na koji urbani prostor iscrtava specifična kulturna i povijesna značenja te njegovu aktivnu ulogu u identitetskim diskursima nakon 2000. godine.

Dakle, u prvom poglavlju počela sam od postavke nekoliko ključnih povjesničara, sociologa i teoretičara urbanih studija iz druge polovice 20. i iz 21. stoljeća, kao što su Henri Lefebvre, Michel de Certeau i Paul Virilio, a koji analiziraju slojevita značenja današnjega grada kao svjetskoga grada (*city world*) i postavljaju pitanje o identitetu grada posredstvom čitanja tragova memorije u odnosu na autokonstrukciju (*self-construction*), destrukciju i rekonstrukciju te njihove granice. Problematiziranje prostornog jest mapiranje društvenih i kulturnih procesa pomoću kojih se ideje, percepcije i proživljena iskustva urbanog prostora manifestiraju u različitim kulturnim i društvenim kontekstima: od stvarnoga grada do njegovih reprezentacija. Specijalnost se najbolje može shvatiti kao trijada koja povezuje fizičke, mentalne i društvene aspekte prostora. Grad je podložan interpretaciji i reinterpretaciji. Naime, grad je proces koji uspijeva kompleksnu kulturu prenositi s generacije na generaciju, a time postaje glavni faktor u stvaranju i rekreiranju identiteta pojedinaca i

¹⁰ Gradski kolaž predstavlja spoj vizualnih okruženja, pejzaž komercijalne arhitekture i mješavine medija.

njihove zajednice. Grad je društveno tlo, moderna kartografija, tekst¹¹; grad primjećuje kulture i okvir je za kulturno mapiranje. On je mapa razlika, proizvod društvenih fragmenata i kroskulturalnog putovanja te putovanje identiteta u tranzitu i kompleksna etapa identifikacija.

Filmska umjetnost ujedinila je arhitektonsko, urbanističko i antropološko kreiranje grada, to jest metropole, a na filmu je grad predstavljen ne samo kao suma svojih fizičkih dijelova nego kao skup živog tkiva, svakodnevnih aktivnosti (posao, putovanje na posao, kupnja, jelo i spavanje) i javnih spektakla (festivali, proslave, neredi i demonstracije koji definiraju njegovu povijest). Film je reprezentacija toga živog tkiva i integralni element unutar njega. Lefebvreova pretpostavka o tome da se urbani fenomeni predstavljaju kao cjelokupna stvarnost, koja podrazumijeva društvenu praksu u cjelini, izazvala je plodnu raspravu u društvenim krugovima. No i danas, nakon tri desetljeća, unatoč kritikama Lefebvreove teorije, čini se da su urbani fenomeni uistinu globalni fenomeni koji se u svim društvima odvijaju na sličan način, iako ne i na identičan, s vremenskim odmakom od nekoliko godina ili desetljeća. Povijesni pregled razvoja gradova govori u prilog toj pretpostavci¹². De Certeau nudi takvo shvaćanje grada koje privilegira načine na koji se subjekti kreću kroz formalno strukturirana „mjest“, stvaraju „prostore“, individualne i kolektivne prakse. Naglasak na kretnjama ili putanjama koje nanovo determiniraju urbana mjesta pruža poveznicu između grada i filma, pogotovo onda kada sugerira da je film kao reprezentativan oblik najprikladniji za bilježenje i promišljanje urbanoga.

Grad je artificijelni raj, kao što je rekao i Charles Baudelaire (Alsayyad, 2006: 2), a artificijelni rajevi jasno su urbani. Baudelaire je bio među prvima koji je primijetio nove vrste iskustva te grad kao arenu društvene interakcije i ekonomske razmjene. On je svjedočio otvaranju novih bulevara u Parizu, koje su izgradili Napoleon III. i gradski urbanist Baron Haussmann. Modernizacija Pariza, uz nove bulevare, obuhvaćala je i izgradnju

¹¹ Kod pojma „grad kao tekst“ misli se na urbani diskurs 1970-ih godina koji je bio prije svega kritički diskurs u kojem su sudjelovali arhitekti, urbanisti, ali i pisci, teoretičari i filozofi (Michel de Certeau, Henri Lefebvre), a fokus je bio na stvaranju novog vokabulara za urbani prostor u suvremenom svijetu. Također, pripovijedanje predstavlja poseban model tekstualne proizvodnje grada, odnosno čini ga proza koja je utemeljena na upisivanju sjećanja u (urbani) prostor. (Više u prvom poglavlju)

¹² Prema Sari Ursić (2009), sve do početka 20. stoljeća, milijunski gradovi bili su rijetkost i većina populacije živjela je na selu. Godine 1800. samo je 3 posto svjetskoga stanovništva živjelo u urbanim predjelima. Taj je postotak u to vrijeme ubrzano rastao, a na početku 20. stoljeća narastao je do 14 posto pa čak 12 gradova ima više od milijun stanovnika. U gotovo dva desetljeća 21. stoljeća, 47 posto svjetskoga stanovništva živi u gradovima, a čak 411 gradova jesu milijunski gradovi, od kojih njih desetak, poput New Yorka, Tokija i Londona, broje više od deset milijuna stanovnika.

monumentalnih zgrada, parkova, sustava javnog prijevoza i modernog vodovoda. Zahvaljujući navedenim transformacijama, Baudelaire je prepoznao dolazak modernog života. Javni prijevoz doveo je do veće anonimnosti, što je bila i nova vrste slobode. Baudelaire je tražio umjetničku formu koja bi u cijelosti prikazala iskustvo modernosti, i to pola stoljeća prije pojave filma.

Djela Waltera Benjamina, Georga Simmela, de Certeaua i Lefebvrea istražuju kako se modernost manifestira na urbanom iskustvu u zapadnoj kulturi i kako grad prikazuje transformacije od svakodnevice ljudi do same svijesti čovjeka¹³. Nakon 1960-ih godina, urbani sociolozi – poput Lefebvrea i Manuela Castellsa pa sve do teoretičara arhitekture Roberta Venturija i Denise Scott Brown – istražuju dualitet između konkretne realnosti grada i njegove fikcionalne reprezentacije u filmu. Postmoderni grad u analizama Giuliane Bruno (2002) mjesto je fragmentacije, simulakruma, eklektičnosti i marginalnosti¹⁴. Posljednja dva desetljeća donijela su povećanu svijest o društveno izgrađenim atributima prostora i otvorenoj dinamici prostornosti kao konstitutivnom elementu pri formiranju struktura identiteta, mjesta, utjelovljenja, relacionalnosti i mobilnosti, kao i svakodnevnih obrazaca društvenih i kulturnih praksa. Richard Koeck i Les Roberts (2010: 6) ističu da znanstvenici koji se bave geografijom i arhitekturom prepoznaju ulogu popularne vizualne kulture te činjenicu da film može imati značajnu ulogu u kritičkim analizama odnosa između virtualnih i materijalnih prostora, a trend je to koji je ostavio svoj trag na filmskim i kulturnim studijama. Filmski pejzaž manifestira se kao dio psihe nekog lika ili pak kao dio kinematografskog realizma. Andrew Yeoman (1995: 28 – 29) definira grad kao stvarni zatvoreni prostor koji postaje gornji sloj ljudske kože, jer se tehnologijom ostvaruju čovjekova nastojanja da izgradi Kulu babilonsku, i to potpunim uklanjanjem njegove strukture i njezinom zamjenom „inteligentnom kožom“ koja genetički podržava nastambu i samu sebe.

Drugo poglavlje rada obuhvaća analizu grada na filmu, kao i analizu filmološke literature iz ovog područja. Treba istaknuti da se gradski film u pravilu koristi kao nadžanrovska kategorija koja obuhvaća šarolik set dokumentarnih i igranih filmova, pri čemu je oblik tematizacije grada jedini kriterij klasifikacije. Grad je neporecivo oblikovan

¹³ Georg Simmel (2001: 138-139) govori o utjecaju moderne metropole na psihi i na unutarnji život njezinih građana. Življenje unutar velikih gradova može dovesti do intenziviranja nervne stimulacije, što je posljedica brze i neprekinute promjene vanjskih i unutarnjih podražaja.

¹⁴ Postmoderni, suvremeni grad je onaj koji više nema granice koje omeđuju koherentnu i homogenu cjelinu.

kinematografskom formom, isto kao što film dužuje mnogo svoje prirode povijesnom razvoju grada i osobito arhitekturi kao području. U tom sam smislu počela s literaturom i istraživanjima Siegfrieda Kracauera i Marka Shidla te zatim s postmodernom arhitekturom i gradom kako ga razumiju Robert Venturi i Giuliana Bruno. U potpoglavlju koje se odnosi na arhitekturu i film analizirano je nekoliko filmova španjolskog redatelja Pedra Almódovara. U ovom dijelu rada naglasak je također na filmskim pejzažima kao na onim mjestima gdje je značenje osporavano i oko kojeg se pregovaralo: sfera kulturne politike. To što se doživljava kao prirodno, uobičajeno ili normalno, u filmskom je pejzažu objašnjeno kao „mjesto sukoba u jednom slučaju, i pejzaž kao mjesto afirmacije dominantnih narativa identiteta u drugom“ (Lukinbeal, 2005: 14). Filmski pejzaž proteže se daleko iza ekrana da bi se preispitalo kako prepričavamo svoj identitet u svojim pejzažima i kako definiramo svoj domet u globalnoj filmskoj zajednici. Pejzaž na filmu i izgradnja identiteta pomoću filmskih pejzaža analizirani su na temelju nekoliko filmova talijanskog redatelja Michelangela Antonionija. Promjene pejzaža na filmu odraz su promjena individua, modernih *flâneura*¹⁵ i putnika koji mijenjaju taj pejzaž, a u tom poglavlju analizirani su filmovi njemačkog redatelja Wima Wendersa. Također, filmski pejzaž i geografski identitet osobito su značajni za dualne gradove¹⁶ i tzv. filmove iz predgrađa, odnosno za filmove koji se bave suvremenim gradovima kao mjestima nejednakosti, nepravde, isključivosti i isključenosti. Navedeni filmovi u europskoj kinematografiji postaju relevantni početkom devedesetih godina prošlog stoljeća te prikazuju rasno odvajanje i getoizaciju europske sirotinje. Te rasne i klasne barijere u europskom filmu upisane su u metafore kao što su stambena četvrt, poslovni dio grada, otmjeni dijelovi i geto (usp. Low, 2006: 22). Predmet analize filmovi su francuskog redatelja Mathieua Kassovitza i britanskog redatelja Shanea Meadowsa. Ti filmovi iz predgrađa istodobno su i uvod u analizu identiteta u urbanom okruženju, zajedno s migrantskim filmovima koji su tema trećeg

¹⁵ Riječ je o terminu koji francuski pjesnik Charles Baudelaire u eseju *Slikar modernog života* iz 1863. veže uz umjetnika-šetača, princa metropole, koji na gradskim ulicama i pasažima stalno traga za osebnom kvalitetom, modernitetom. Pojam „flanerizma“ prvenstveno se odnosi na motiv grada i gradskog života u književnosti. U njegovu je središtu urbani šetač koji u zori industrijskoga društva hoda gradskim ulicama, pasažima i parkovima doživljavajući grad kao pozornicu svakodnevice koja u sebi krije potencijalnu ljepotu. Taj urbani šetač postaje metaforom modernoga umjetnika, a grad po kojem umjetnik flanira globalna je metropola kulture – građanski Pariz. (Galić, 2014)

¹⁶ Dvojni je grad temeljna značajka suvremenih urbanizacijskih procesa. U gradu žive teritorijalno segregirane populacije pri čemu su najveće razlike između jako bogatih i jako siromašnih stanovnika (Šarinić, Čaldarović, 2015: 124). Dualni ili dvojni gradovi su gradovi koji su podijeljeni jer u njima žive stanovnici koji su „uključeni“ i bogati te oni koji su „isključeni“ i siromašni.

poglavlja, jer je u obje ove vrste filmova u europskoj kinematografiji identitet povezan, prije svega, s nacionalnim identitetom.

Analiza grada te stvaranje i preispitivanje (nacionalnog) identiteta kroz prostor na filmu dijelom je opusa njemačko-turskog redatelja Fatiha Akina. Migracija i putovanje prepoznati su i kod Wendersa i kod Akina, osobito u prikazu Istanbula kao graničnog prostora, grada-prijelaza i glavne geografske, kulturne i političke veze između Zapada i Istoka. Identiteti mjesta ne čekaju da budu otkriveni: oni su mentalne konstrukcije. Sami identiteti subjektivne su i dinamičke kategorije koje se neprestano konstruiraju i rekonstruiraju, odnosno ne postoje kao objektivna stvarnost sami po sebi, već ih ljudi pripisuju mjestima, ovisno o potrebama i interesima. Mjesta su prožeta osobnim, socijalnim i kulturnim značenjima, stoga predstavljaju značajan okvir unutar kojeg se oblikuju i održavaju identiteti. Ona su integralni dio svakodnevnog života i, kao takva, čine važne mehanizme preko kojih se identiteti definiraju i situiraju. Koncept „imaginarne zajednice“¹⁷ navodi na zaključak o tome da i film igra središnju ulogu u razvoju nacionalnih identiteta, a to se može primijeniti na gradove, susjedstva, manje zajednice itd.

U četvrtom poglavlju obrađeni su primjeri iz kinematografije bivše Jugoslavije, s naglaskom na prostor i identitet na filmu prije i poslije 1990-ih. Veći dio filmske literature o balkanskom i postjugoslavenskom filmu tretira kinematografiju kroz sukobe koji su uslijedili nakon raspada SFRJ pa je grad na filmu analiziran iz perspektive rata i tranzicije, zatim slijedi analiza identiteta Balkana nasuprot europskom identitetu, kao i analiza multikulturalnosti i multietničnosti te upitnosti identiteta Balkana kao cjeline. Većina postjugoslavenskih filmova prikazuje grad baveći se temom migracija, sociokulturnih promjena u okolini te etničke podijeljenosti u većim gradovima – i to najčešće postkolonijalnim analizama. Kod Nevene Daković (2008: 162), u balkanskom filmu, točnije, u nekadašnjem jugoslavenskom filmu, urbano je prepoznato kao suprotnost ruralnom, folklornom (balkanskom tradicionalnom nasljeđu), a pod kozmopolitskim utjecajem popularne kulture (filmova, *rocka*, *jazza*, životnog stila sjevernoatlantskoga kulturnog prostora). Način na koji je život pod svjetlostima velegrada uklješten između ekstrema određuje polarizaciju između filmskih zamišljanja neosocrealizma i kozmopolitskog

¹⁷ Imaginarna ili zamišljena zajednica odnosi se na nacije po definiciji Benedicta Andersona (1990: 17), a zamišljena je zato što pripadnici čak i najmanje nacije nikad neće upoznati većinu drugih pripadnika svoje nacije, pa čak ni čuti o njima, no ipak u mislima svakog od njih živi slika njihovog zajedništva. Zajednice valja razlikovati ne po njihovoj lažnosti ili istinitosti, već po načinu na koje su zamišljene.

urbanizma balkanskih metropola. Već 1991. dolazi do mapiranja nacionalnih kinematografija te svaka država nanovo iščitava vlastiti dio jugoslavenske tradicije, dolazi do pisanja novih nacionalnih narativa u filmskoj umjetnosti, a time i do urbanih prostora prikazanih na ekranu. Ovdje sam se osvrnula na neke od dominantnih stilskih tendencija kao što su filmovi samobalkanizacije¹⁸ producirani devedesetih i na tendenciju karakterističnu za 21. stoljeće, odnosno na ono što su „filmovi normalizacije“ (Pavičić, 2011: 181). U zasebnim potpoglavljima analizirano je desetak primjera u kojima su prikazani Zagreb, Sarajevo, Beograd i Skopje te promjene tih gradova u filmovima od kraja šezdesetih do novijih ostvarenja. Naglasak je osobito na postsocijalističkoj mijeni arhitekture u svim gradovima bivše države, kojom se raskida s prethodnim razdobljem, i na metropolskom identitetu ovih gradova, kao i njihovu slojevitom urbanom pejzažu. U odnosu na odabir filmova, prezentirana su djela koja pripadaju različitim stilovima i trendovima, kao i društveno-povijesni te umjetnički modeli.

U dodatku se nalazi grafički prilog s kartama četiriju postjugoslavenskih gradova. Na kartama su označene lokacije snimanja analiziranih filmova, kao i kratak razgovor s makedonskim redateljem Milčom Mančevskim, čiji je film *Majke* (2010) dijelom analize grada Skopja, filmografija i popis literature. Dosad je o ovoj temi na područjima bivše Jugoslavije objavljeno tek vrlo malo znanstvene literature. Koristila sam različit korpus literature, od čega veći dio na engleskom jeziku, uključujući djela Waltera Benjamina, Michela de Certeaua i Henrija Lefebvrea u odnosu na znanost o gradu i urbanu sociologiju. Što se tiče filmskih prikaza grada i urbanosti, koristila sam studije i publikacije Marka Shiela, Jamesa Donalda, Stuarta Aitkena, Briana R. Jacobsona, Giuliane Bruno i drugih. U analizama kinematografije bivše Jugoslavije, koristila sam djela Dine Iordanove, Jurice Pavičića, Nevene Daković, Aide Vidan, Daniela J. Gouldinga, a materijalnu osnovu moga rada – zbog ograničena broja objavljenih knjiga te radova o urbanosti i urbanim filmovima iz ovog dijela Europe – čine i eseji, članci, kritike i, dakako, sami filmovi.

¹⁸ Misli se na definiciju „balkanizacije“ Marije Todorove (2006: 47) koja označava usitnjavanje velikih i snažnih političkih jedinica i sinonim za povratak plemenskom, zaostalom, primitivnom i barbarskom, što su stereotipi koji se najčešće vezuju za Balkan. Tako, filmovi samobalkanizacije predstavljaju Balkan i etničke sukobe kao neprestan krug, vječni lanac nasilja ukorijenjen duboko u lokalnoj kulturi. (Iordanova, 2001: 7)

I. Modeli proučavanja grada

Grad kao društvena organizacija novog vremena temelji se na dvjema ključnim definicijama – na gradu kao hramu i na gradu kao tržnici. Povijest grada počela je izgradnjom hrama na mjestu nekadašnjega kolca u sredini sela, pri čemu on nije figurirao samo kao čvrsta točka zasnovana svijeta nego je značio i mogućnost uspostavljanja veze između Neba i Zemlje, odnosno mogućnost prelaska ontoloških granica. Ne samo da je grad bio izravno povezan s božanskim silama koje su nadzirale rast i razvoj svijeta nego je upravo svetost neraskidivo povezana s njegovim intenzivnim razvojem. Gradovi, središnji oblik umjetničke imaginacije u posljedna dva stoljeća, promatraju se kao tekst, a njihove reprezentacije kao ispisivanje prostora. (usp. Lugarić Vukas, 2013: 81 – 82). Ovakve definicije urbane povijesti grada isprepliću se s pripovijetkama.

Lewis Mumford u knjizi *Grad u historiji (The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects, 1988)* najkompleksnije je objasnio porijeklo, nastanak, ali i povijesni razvoj grada kroz povijest ljudskoga roda. U svojoj analizi grada, kao kozmičkog i povijesnog procesa ljudskog djelovanja, smatra da je grad najveći skup ljudskih života, najpotpuniji kompendij svijeta u kojem je ljudska rasa najbolje predstavljena. Njegovo se novo poslanstvo sastoji u tome da i najmanjoj urbanoj jedinici preda ona kulturna sredstva koja omogućavaju svjetsko jedinstvo i suradnju. U gradu se, barem u simboličkim količinama, mogu naći sve rase i kulture sa svojim jezicima, običajima, odjećom i jelima – ovdje su se predstavnici čovječanstva prvi put sreli licem u lice na neutralnu terenu. Grad je raspolagao ne samo fizičkim objektima nego i živim ljudima koji su njegovo nasljeđe kao posrednici prenosili i dalje širili. U usporedbi sa složenim ljudskim mehanizmom grada, naši današnji komplicirani elektronski mehanizmi za čuvanje i prenošenje informacija zapravo su vrlo grubo i neefikasni:

Osnovni je zadatak grada da čovjeku omogući da svjesno sudjeluje u kozmičkim i historijskim procesima. Svojom složenom i trajnom strukturom, grad čovjeku daje sposobnost da interpretira te procese i aktivno i stvaralački ih oblikuje“ (Mumford, 1988: 582).

Grad – kao tlo urbane kulture – mjesto je zbiljskog susreta i prožimanja mitologija i povijesti. Dijalektika tog međuodnosa ima svoju mitološku i metafizičku zasnovanost i ona se očituje kako u samom pojmu i biću grada, tako i u njegovu porijeklu. To skriveno prisustvo mitologije jest u biću suvremene urbane kulture, a grad na različite načine produljuje

opstanak mitova u suvremenoj kulturi. Dakle, čovjek je u gradu suprotstavljen prirodi i istodobno je himerično priziva. To je psihološki prostor u gradu i čovjeku koji, također, omogućuje obnovu mitologizma i u urbanoj kulturi, prvenstveno, obnovu onih njegovih oblika koja se najčešće prepoznaju po uporabi (usp. Ilić, 1988: 159 – 160). Slijedeći Mumforda, Šarinić i Čaldarović (2015: 25) smatraju da je grad vjerojatno najsloženija tvorevina ljudskog društva, riznica bogatstva, ljudskih dostignuća i, s druge strane, mjesto svakodnevnog života sve većeg dijela stanovništva svijeta. Ipak, u ovom poglavlju ne stvaram kronološki presjek analize grada tijekom povijesti, nego se osvrćem na suvremeni mitologizam u urbanim sredinama i na nove identitete, izgrađene na suvremenim mitovima, poslije analizirane u svojim filmskim reprezentacijama. Naime, naglasak je stavljen na publikacije i autore iz druge polovice 20. stoljeća i iz 21. stoljeća (osim Benjamina, Kracauera i Simmela).

Posljednjih desetljeća, točnije krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća, spacijalnost je napokon dobila velikodušniji prijem u raznim disciplinama uključujući i antropologiju. Naime, spacijalnost nikada nije bila potpuno odsutna jer uvijek su postojali istraživači zainteresirani za promatranje društvenog života kroz analizu prostornog fenomena. Angažman povezan s društvenim prostorom bio je jedna od glavnih briga društvenih znanosti, no prostor, društveni prostor ili bilo koji aspekt prostornosti tek mora ući u *mainstream*. Obnovljeni i intenzivirani interes za prostorni fenomen doprinio je privilegiranu tretmanu prostornosti. Rastuća disciplinarna specijalizacija praćena je malim zanemarivanjem prostornosti u društvenim znanostima općenito (usp. Janev, 2011: 5).

Paul Virilio u djelu *Grad panike/drugdje počinje ovdje* (*Ville panique Ailleurs commence ici*, 2011: 9) smatra grad najvažnijim političkim oblikom Povijesti, ali grad je danas aglomeracija, neka vrsta „Metagrada“, „podsjetnika na pređene putove tog polaznog objekta koji sam odjednom postao, ja kao subjekt, građanin programiran jednako svojom pokretljivošću kao i gradskom uličnom mrežom“. Za Virilija pronalaženje i prepoznavanje mjesta zapravo su dva intervala u kojima se stvara percepcija grada. On pokazuje to da prostor grada – prostor prijestolnice – nikada nije bio cjelovit, već je fragmentiran i destabiliziran, što objašnjava ponovljene pobune u gradovima od srednjega vijeka do svibnja 1968. godine preko komune i revolucije: „...veliko metropolitansko zatvaranje 20. i 21. stoljeća reproducira na globalnoj razini ono što se nekada događalo na lokalnoj razini u vrijeme stanovništva agrarnog i obrtničkog doba“ (Ibid.: 45).

U gradu moraju postojati prostori gdje će ljudi pripovijedati i slušati priče. Prostori se stvaraju naracijom, odnosno pripovijedanjem o njima. Pripovijedanje predstavlja poseban model tekstualne proizvodnje grada, odnosno čini ga proza koja je utemeljena na upisivanju sjećanja u (urbani) prostor. Tekstura prostora u znaku je rekreiranja mnoštva događaja, emocija, trauma, susreta i osobnih veza koje supostojе u vremenu. Narativna praksa pretvara grad u simbolično mjesto, ishodište traganja za korijenima, identitetom i pripadanjem. Grad kao tekst kontinuirano je podložan interpretaciji i reinterpretaciji.

Michel de Certeau opisuje grad kao „koncept“, generiran strategijama gradskih vlasti i drugim institucionalnim tijelima koje stvaraju unificiran prostor, a taj unificiran prostor uvjetuje redistribuciju moći. On želi razumjeti načine na koji ukopani sustavi uvijek ostave nekakav podsjetnik, mogućnost da prakse djeluju suprotno sustavno odobrenom djelovanju. Od Wittgensteina de Certeau preuzima zamisao sustava iz kojeg nema van, nema „pozicije upravljača“ (usp. Jacobson, 2002: 15). De Certeau nudi dualnu perspektivu kartografije urbanog prostora – u opisu njujorške gradske panorame s vrha nebodera World Trade Centrea, a koju je uobličio u svojem poglavlju „Hodanje gradom“ u knjizi *Invencija svakodnevice* (*The Practice of Everyday Life*, 1984). Dualna perspektiva sadrži panoptičku fotografiju urbanog prostora nasuprot činjenici grada, odnosno nasuprot tome kako grad, grad stvarnosti, doživljavaju ljudi.

Kroz nju se prostire perspektiva *dieu voyera*, božanskoga promatrača, kao i obećanje Konceptnoga grada iz „utopijskih i urbanističkih razmatranja“. Radi se o maštariji koja potiče urbaniste i reformatore u njihovoj težnji prema stvaranju grada kao objekta spoznaje i prostora kojim je moguće ovladati. (Donald, 1995: 78)

De Certeau istražuje razmjere u kojima individualci kao korisnici otkrivaju nove „načine djelovanja“ u formalnim pravilima i „disciplinarnim“ strukturama. On piše o idejama bliskim Foucaultu, odnosno o tome da pojedinac nalazi strategije i taktike kako bi izbjegao formalna pravila djelovanja i funkcioniranja te tako oblikuje vlastiti prostor djelovanja kao pobjedu mjesta nad vremenom. Gradovi su kinetički konstrukti, fizička manifestacija „strategije“, mjesta koja mogu imati više od jednog identiteta te čija značenja i interpretacije ovise o fizičkom angažmanu u odnosu na taj prostor. U postavljanju pitanja o praksi kretanja kroz prostor, de Certeau govori o „vremenskoj artikulaciji mjesta“. Za de Certeaua, ulica je svakako metafora svakodnevice i on nudi narativnu analizu koncentrirajući se na način na koji su „priče one koje nose teret i one koje stalno transformiraju mjesta u prostore i prostore u mjesta“ (Nebmaier, 2015: 16). Prema de Certeauu, ovi načini djelovanja, kao prakse

ponovnog prisvajanja prostora, djeluju kao „prikrivene forme od strane raširenih, taktičkih kreativnosti grupa ili individualaca već uhvaćenih u mreže 'discipline'“. On tvrdi da pripovijedanje i pričanje priče obavljaju posao koji neprestano preobražava mjesta u prostore ili prostore u mjesta. Tako je grad, u pripovijedanju kao igri međudjelovanja i međupogleda, narativni simbol razmjena i susreta. Grad je prostor, a prostor nastaje čim uzmemo u obzir vektore usmjerenja, količine brzine i varijablu vremena. Mjesto je red (bilo koje vrste) u skladu s kojim se elementi raspoređuju u odnosima koegzistencije. Time se isključuje mogućnost da se dvije stvari nalaze na istoj lokaciji (mjestu). Prostor je prakticirano mjesto.

Prostor postoji kada se uzimaju u obzir vektori smjera, brzine i vremenske varijable. Tako je prostor sastavljen od križanja i mobilnih elemenata. [...] Prostor se javlja kao efekt koji stvaraju operacije koje ga orijentiraju, smještaju, temporaliziraju i čine da to funkcioniše u polivalentnom jedinstvu konfliktnih programa ili ugovorenih blizina. (de Certeau, 2002 : 183)

Pripovijedanje također ustrojava igre promjenjivih odnosa što ih jedni održavaju s drugima. Prepričavanje puta mijenja gradski horizont, aktualna percepcija grada spaja se sa sjećanjima, mirisima i trenucima, prožetim biografskim tragovima – promjenjivi su to urbani krajolici s vlastitim životnim putem (usp. Horvat, 2007: 182). Pod utjecajem Waltera Benjamina i njegova *flâneura*, de Certeau se fokusira na pješaka i njegovo iskustvo grada kao teorijski model prepoznavanja grada u cjelini, a da se pritom ne poveže s konkretnim urbanim prostorom. Promatrajući panoramu grada kao vizualni simulakrum, kao sliku čiji je uvjet postojanja zaborav i nepoznavanje praksi, daje prednost putanji kao temeljnom obliku iskustva oblikovanja prostora, a to čine obični korisnici grada. Oni su pješaci, *Wandersmänner*, praktičari te putanje, čije tijelo sluša punine i praznine urbanoga „teksta“ – koji ispunjavaju ne mogavši ga iščitati. Prema de Certeauu, „grad“ uspostavljen utopijskim i urbanističkim diskursom određuje se mogućnošću trostrukog zahvata:

1. Proizvodnja vlastitog prostora: racionalna organizacija mora tako ukloniti sva tjelesna, duhovna ili politička onečišćenja koja bi ga kompromitirala;
2. Zamjena nekvalitetnih i upornih otpora tradicije ne-vremenom ili kakvim sinkronijskim sustavom; zajedničke znanstvene strategije, omogućene oplošnjenjem svih danosti, trebaju odmijeniti taktike korisnika koji se poigravaju „prigodama“ i koji preko tih događaja-zamki, lapsusa vidljivosti, iznova posvuda uvode ne-proničnosti povijesti;
3. Napokon, stvaranje anonimnog i univerzalnog subjekta koji je grad sam. „Grad“, poput vlastita imena, pruža mogućnost poimanja i građenja prostora počevši od konačnog broja stalnih, izdvojivih i međusobno povezanih svojstava. (de Certeau, 2002 : 158 – 159)

Već je Merleau-Ponty „geometrijski“ prostor („cjelovita i izotropna spacijalnost“ analogna našem „mjestu“) razlikovao od druge „spacijalnosti“ koju je nazvao „antropološkim prostorom“. To je razlikovanje proizašlo iz drukčijeg pristupa problemu kojemu je cilj razdvajanje iskustva jednog „izvan“ – danog u obliku prostora, za koje je „prostor životan“, a „egzistencija prostorna“ – od iskustva „geometrijske“ jednostranosti. To je iskustvo odnos prema svijetu. U snu i u percepciji, i gotovo prije njihova razlikovanja, izražava onu „istu temeljnu strukturu našeg bića kao bića postavljenog u odnosu prema okolini“ – biće postavljeno nekom željom neodvojivom od „upravljanja životom“ i smješteno u prostor krajolika. S tog stajališta, „ima onoliko prostora koliko različitih prostornih iskustava“.

Ono što je najvažnije jest to što ono što je javno, kao što smatra i Jürgen Habermas (1964), nije samo prostor dostupan svima, već je i – karakteristika i stav građanskog društva, prostor i smisao za otvorenu debatu koja potječe iz klubova, kavane i salona 17. i 18. stoljeća. U nekom smislu, to je idealni tip demokratske debate.

Pojavivši se u 17. i 18. stoljeću u europskim kavanama i salonima, a kasnije i u raznim pamfletima, časopisima i novinama, idejama, medijima, institucijama i praksama koje doprinose „kritičkom promišljanju i razmišljanju o državi“, to jest, u javnoj sferi, javna debata pojavljuje se u ekskluzivnom okruženju muških/buržoazijskih/bijelih prostora. (Poposki, 2009: 71)

Svakodnevnica grada postaje koristan koncept. Prvi akademski pristupi svakodnevici nastali su u romantizmu, u ranom 19. stoljeću, putem nacionalnog diskursa, folkloru i rituala, a etnologija i etnografija nakon Prvog svjetskog rata okreću se od istraživanja ruralnog prema urbanom. U književnosti, odnosno u djelima Honoréa de Balzaca, Gustavea Flauberta i Waltera Benjamina, realizam i moderna ona su razdoblja koji simultano uvježbavaju utjecaje etnografije i etnolingvistike kao nove discipline. Pravi akademski interes za svakodnevicu počinje od 1960-ih kod etnologa i antropologa koji su fokusirani na značenje interakcije među individuama. Svakodnevna rutina kretanja proizvodi vlastite spoznajne forme, gotovo neprimjetno dan za danom kartografiramo svakodnevicu, očima bilježimo promjene kao nešto posebno, kao biljeg, dok one ponovo ne postanu svakodnevicom. Mapiranja su poput prizmi pomoću kojih stanovnici mogu koncipirati prostor u kojem žive i dati mu smisao. Kognitivno mapiranje služi geografima i psiholozima za izučavanje mentalnog fenomena koji konstruira prostor.

Lefebvre odjeljuje fizički prostor od spacijalne prakse, i razvija novu kritičku teoriju prostora i njegove fundamentalne uloge u kapitalističkom društvu. Za njega se spacijalnost

najbolje može shvatiti kao trijada koja povezuje fizičke, mentalne i društvene aspekte prostora. Individualno iskustvo grada jest parcijalno, fragmentirano i subjektivno jer ulica je mjesto gdje se odvijaju kretanje i miješanje, nešto bez čega nema urbanog života, a ljudi su istodobno i prizori i gledatelji. Lefebvre smatra da su se vidjele posljedice toga što je Le Corbusier ukinuo ulice u novim četvrtima: „gašenje cjelokupnog života, svođenje grada na 'spavaonicu', izopačena funkcionalizacija egzistencije“. Ulica sadrži funkcije koje je Le Corbusier zanemario: informativnu funkciju, simboličnu funkciju i zabavnu funkciju: „Na njoj se igra, na njoj se uči. Ulica je nered. Svi elementi urbanog života, na drugom mjestu ukočeni u čvrstom i suvišnom redu, oslobađaju se i guraju po ulicama i kroz ulice prema centrima...“ (Lefebvre, 1974: 28). U počecima razvoja urbane sociologije, prostor se tretirao kao nezavisan entitet, kao determinirajući element, pa su se društvene pojave objašnjavale na temelju djelovanja prostora na društvo. Novije društvene teorije prostora polaze od međuodnosa prostora i društva, s naglaskom na činjenici da je društvo ono koje stvara i transformira prostor, pa Lefebvre govori o proizvodnji prostora, a Castells (2000) definira prostor kao izraz društva te stvara teoriju o prostoru tijekomova. Tom teorijom povezuje djelovanje prostora na tijekomove kapitala, informacija, tehnologije i ostale tijekomove koji dominiraju gospodarskim, političkim i simboličkim životom. Lefebvre se bavio prostorom i njegovom proizvodnjom u svom djelu *Proizvodnja prostora (Production of Space, 1974)*. Žarište njegova zanimanja jest društveno općenito, a ponajviše društveni prostor u kojem se odvijaju život i društvo. Prirodni i povijesni elementi oblikuju prostor, ali ga ne reificiraju, on je proizvod ljudskog rada, oblikovan društvenim odnosima koji se u prostorima odvijaju i značenjima koja u prostoru nastaju. Prostor je u njegovoj teoriji vitalan dio društvenog. Društveni prostor nije stvar, nego skup odnosa među objektima i proizvodima, a razni proizvodi prostora odgovaraju raznim društvenim dogovorima. Njegov je fokus na tome kako produkciju prostora shvatiti kao kulturni proces, kao prakse kulturne reprezentacije koja kroz povijest neprestano nanovo kreira prostor. Tako je roman gradska forma, za razliku od spjeva, a već vrijedi pravilo da u svakom velikom romanu obitava bar jedan veliki grad. Ali može i obratno: u svakom velikom gradu obitava bar jedan veliki roman. (usp. Bogdanović, 2008: 47)

Primjerice, metaforom londonske magle, Charles Dickens stvorio je narative iz Londona 19. stoljeća koji ne mogu biti sasvim odvojeni od iskustva Londona danas. U poeziji, Baudelaire je definirao Pariz kao glavni grad modernosti kroz figuru *flâneura*, otuđenoga urbanog protagonista srednje klase koji „traži utočište u gomili“, pri čemu se prethodno poznati grad *flâneuru* javlja kao fantazmagorija. Dostojevski je stvorio slike Petrograda. Gradska mjesta i prostori, stvoreni u knjigama i filmovima,

postaju dio imaginacije grada u 21. stoljeću. Gradski prostor kulturno se reproducira svaki dan. (Fischer-Nebmaier, 2015: 19)

Prostor može biti subjektivno doživljen te empirijski kategoriziran i analiziran. Slijedeći Lefebvrea, prostor predstavlja glavnu točku gospodarskih, političkih i društvenih borbi pa može biti reproduciran kao „društveni prostor“, što implicira „proživljene“ aspekte kulturne prakse, ali isto tako može biti reproduciran i kao „apstraktni prostor“, manifestiran u ideološkim i institucionaliziranim modelima kapitalističkog društva (usp. Brandt, 2009: 563). Svako društvo i svaki način proizvodnje stvaraju svoj prostor. Društveni prostor sadržava, razmještajući ih na odgovarajuće položaje, društvene odnose produkcije (u skladu s podjelom rada) i društvene odnose reprodukcije (u skladu sa spolom, dobi, klasom). Za Lefebvrea urbano je jedan poseban kontekst društvene stvarnosti koji nam omogućava (ili bi nam to trebao omogućiti) individualan i kolektivan život u kojem su zadovoljene sve društvene potrebe: za odrastanjem, obrazovanjem, zaposlenjem, stanovanjem, sigurnošću i preživljavanjem. U urbanom se zadovoljava i potreba za življenjem – za igrom, učenjem, pustolovinom, susretom, kao i potreba za informacijama te za imaginarnim i simboličkim (usp. Lefebvre, 2008: 17). Ipak, postoji odnos dominacije centra i periferije – nerazvijene zemlje ili čak čitavi nerazvijeni kontinenti, regije udaljene od centara moći (kao što je periferija Europske unije ili europskih država koje nisu dijelom te zajednice), zatim slijede urbane periferije, radnička predgrađa, geta, četvrti imigranata te društvene i političke periferije.

Recentna literatura, inspirirana Lefebvreom i de Certeauom, tretira predgrađa i druga rezidentna područja kao prostore kulturne prakse. Kulturni prostori i mjesta u gradu obično su osmišljeni kao organizirani masovni prostori za turiste i posjetitelje, ali najčešće su usmjereni prema elitnoj kulturi. Ovakvi moderni koncepti kulturnih prostora izvedeni su iz funkcionalne gradske teorije (Corbusier) prema kojoj su mjesta podijeljena prema njihovim funkcijama. U elitističkoj tradiciji, kulturne funkcije imaju utjecaj predmodernih svetih prostora koji su bili smješteni u centru grada. Periferna područja dizajnirana su strogo za rezidentne ciljeve, pri čemu, prema definiciji, predstavljaju kulturne praznine.

Ono što se naziva određenim prostorima kulture: ulice gdje su izgrađene operne kuće; ulice obožavanja ili zatvoreni prostori kulturne prakse. Ova mjesta u gradu posvećena su određenim kulturnim praksama, ali istodobno mogu imati i druge funkcije uključujući gospodarske i političke. (Ibid.: 20 – 21)

Prema Zoranu Poposkom, umjetniku koji istražuje pitanja identiteta, teritorija i javnih prostora, moderni koncept javnog prostora znatno se razlikuje od drevnih polisa i agora u barem jednom važnom aspektu. Suvremena teorijska razmatranja javnog prostora obično se definiraju u suprotnosti s privatnim prostorom, i on je kao takav povijesni produkt razvoja suvremenoga kapitalističkog društva (promjene u industrijskom procesu koje su dovele do preobrazbe odnosa „dom” i „posao”). Također, javni je prostor definiran u dijalektičkom odnosu s kapitalističkim privatnim prostorom („zatvoren” prostor doma koji podrazumijeva osobni život za razliku od „otvorena” prostora rada, politike i medija).

S druge strane, agora se vrlo usko definira kao specifičan oblik prostora koji se koristi kolektivno, jer su u staroj Grčkoj politička prava bila ograničena na vrlo usku društvenu klasu („slobodni građani”) – isključujući žene, djecu, robove i strane državljane. (Poposki, 2009: 70 – 71)

Jana Šarinić i Ognjen Čaldarović u svojoj knjizi *Suvremena sociologija grada. Od nove urbane sociologije prema sociologiji urbanog* (2015) daju jasan pregled i definicije suvremene urbane sociologije čija je zadaća ponovno definiranje osnovnih pojmova i pristupa novoj urbanoj realnosti. U 20. stoljeću, grad se proučava gotovo jedino kao (izolirani) entitet u smislu izgrađene forme i oblika socijalne organizacije, a brojne su rasprave o odnosu starog i novog u gradu, o reprezentativnom i nerepresentativnom gradu, o „pravu na grad“, o „proizvodnji prostora“ s ponovnom aktualizacijom Lefebvreovih misli, o urbanim inovacijama, o „diznifikaciji“ (pretvaranje grada u grad-spektakl)¹⁹ i gentrifikaciji (preuređenje dijelova grada, iseljavanje siromašnijeg i naseljavanje imućnijeg stanovništva), dakle o procesima koji mijenjaju predodžbe i perspektive razvoja urbanog prostora kao jedinstvenog prostora. Prema njima, današnja je urbana realnost vrlo kompleksna i postoji u rasponu od sasvim malih gradova do čitavih regija koje predstavljaju urbanizirani niz, kontinuum, što povezuje nekad odvojene gradove ili sela u neprepoznatljive urbanizirane metropolitanske regije: pišu o „novoj gradskoj stvarnosti i o gradu koji nije nestao nego se promijenio“ (Šarinić, Čaldarović, 2015: 21 - 22). Dakle, termin „grad kao zajednica“ oni doživljavaju kao simbolički pojam jer su suvremeni gradovi zapravo nakupine mnogostrukih fizičkih dijelova, od kojih svaki često ima svoj „stil života“, te su prostorno vrlo fragmentirani. Referiraju se na povijesno proučavanje gradova od pojave Čikaške škole urbane sociologije šezdesetih godina 20. stoljeća, koja se usmjerila na društvenu integraciju u

¹⁹ Proces diznifikacije grada (*disneyfication*) reprezentiran je izgradnjom pojedinačnih objekata koje najčešće imaju i ime (Trump Tower, Empire State Building). Ta praksa čini grad proizvedenom cjelinom, sastavljenom od pojedinačnih, često raštrkanih i naglašeno „simboličkih“, vrlo sličnih objekata – „umjetničkih djela“, stoga ga možemo nazvati „grad atrakcija“. (Šarinić, Čaldarović, 2015 : 87)

urbanom društvu, nasuprot utopijskoj debati (Ebenezer Howard) i američkoj društvenoj kritici (Mumford) koja je gradove potvrđivala kao kulturne centre i mjesta ugodna za život. Predmet istraživanja urbane sociologije na kraju 20. i na početku 21. stoljeća nije više samo grad kao složena fizička i društvena sredina i struktura nego to postaju i procesi koji se razvijaju u prostorima različitih društava, pa i u gradovima. U prošlosti je sociologija grada, kao što su njezina europska tradicija ili rana Čikaška škola, uglavnom proučavala klasični model grada karakterističan za zapadne zemlje, grad s povijesnom jezgrom od koje on raste prema van, a naglo se razvija pod utjecajem intenzivne industrijalizacije.

Urbana sociologija može se odnositi na novije oblike razvoja gradova, megagradove i metropolitanske regije na Zapadu, ali zbog krajnje kaotičnog razvoja megalopolisa u čitavom svijetu, posebice u manje razvijenim zemljama, jedini naziv koji većina autora danas smatra adekvatnim za analizu suvremene (hiper)urbanizacije je sociologija urbanog. (Ibid.: 225)

Studije o gradu u 21. stoljeću prvenstveno će se orijentirati na istraživanje promjena gradova i urbanog prostora pod utjecajem informacijske i komunikacijske tehnologije, a s druge strane na mjesto lokalnog u svijetu globalnih mreža. Tehnološka eksplozija izazvala je sličnu eksploziju grada: grad je rasprsnuo i rasuo svoje kompleksne organe i organizacije po cijelom pejzažu. Slično je i kod Lefebvrea u eseju *Pravo na grad* (2008: 18): „Grad koji je povijesno formiran više se ne živi, ne dohvaća se praktički. (...) Grad je mrtav. Ipak, urbano ostaje, u sadašnjem stanju disperzirano i alijenirano, u klici, u virtualnosti“. Suvremeni gradovi sve su više fragmentirani iako se simbolički doživljavaju kao jedinstvene, kontinuirane cjeline koje imaju granice, početke i završetke. Mnogi gradovi u siromašnijim zemljama jesu podijeljeni gradovi (dualni ili dvojni gradovi) jer u njima žive stanovnici koji su „uključeni“ i bogati te oni koji su „isključeni“ i siromašni.

„Jedinstveni grad“ je dakle teško ostvariv, temelji se na memoriji, reminiscencijama, nostalgiji, ranije „ugrađenim“ i stabiliziranim slikama i mentalnim mapama, uspomenama i „osjećaju“ postojanosti grada kao cjeline. No, pitanje je odakle se ta cjelina promatra – iz siromašnog predgrađa ili iz bogatih, zatvorenih i čuvanih stambenih naselja. (Ibid.: 77)

Grad, kao složena cjelina, utjelovljenje je svojevrzne kontradikcije, jer je on određeni mehanizam koji stalno rađa svoju prošlost, ali i pripovijest koja stari koristeći se svim svojim prošlostima. Nova urbana sociologija proučava i dimenzije urbanih prostora kroz branjivi grad (*defended city*), branjiva susjedstva (*defended neighborhoods*) i ograđena (zatvorena) naselja (*gated communities*) koja su također novijeg datuma. Gradovi su sve više podijeljeni na sigurne dijelove te na goleme nezaštićena i nesigurna područja puna potencijalnih

opasnosti pa se grad može promatrati i kao suma branjivih „ćelija obilja“ unutar „dualnoga grada“ – grada bogatih i grada siromašnih, grada uključenih i grada isključenih. Poposki smatra da javni prostor danas nije oslobođen od propisa iako se općenito smatra više ili manje otvorenim za sudjelovanje. Upravo suprotno, regulacija i kontrola neke su od ključnih karakteristika: javni prostor definiran je kroz „pravila pristupa, izvora i prirode kontrole iznad ulaza u samom prostoru, a individualna i kolektivna djelovanja kažnjena su u određenim područjima i pravilima korištenja“. Kroz ovu dijalektiku uključivanja i isključivanja, koja dozvoljava pristup pojedinim društvenim skupinama te sprječava druge i čini ih nevidljivima, javni prostor konstruira „javnost“.

Javni je prostor – prostor prezentacije, gdje heterogene društvene skupine otvoreno pokazuju/dokazuju/brane svoj identitet. Ali zato što je i, prema definiciji, prostor izuzetka, ova prezentacija (i pravo na nju) mora se ponovo i ponovo dokazivati. Zapravo su javni prostori ona mjesta gdje politički pokreti postaju vidljivi – predstavljaju se široj javnosti ne samo da privuku sljedbenike nego i da dobiju vidljivost, jer samo postajući vidljivima imaju šansu postati i legitimnim članovima društva. (Poposki, 2009: 74)

Tome dodaje da je javni prostor u gradu ono područje gdje isključene skupine traže legitimitet u javnosti: javni je prostor duboko politički prostor. Ulice su mjesta gdje antiratni aktivisti prosvjeduju protiv krvoprolića i gdje sindikati traže bolje uvjete rada. One su obitavalište beskućnika, jedino mjesto na kojem oni postaju vidljivi.

Suvremeni grad i novu urbanu stvarnost opisuje francuski antropolog Marc Augé koji smatra da supostojе i isprepliću se dvije urbane stvarnosti: s jedne strane, kolosalni centri kojima se iskazuje suvremena arhitektura i, s druge strane, urbano bez grada koje kolonizira svijet: to je prisnost bez granica, dakle, istodobno beskonačno odsustvo. Augéov najrelevantniji rad o ovoj temi jest njegova studija o antropologiji svakodnevnog života *Nemjesta: uvod u moguću antropologiju supermoderniteta* (1992). U ovoj knjizi, on definira nemjesta u odsutnosti relacijskih obilježja i u usporedbi s tradicionalnim antropološkim mjestima:

- potrošnja: supermarketi, trgovački centri, lanci brze prehrane;
- turizam i zabava: hotelski lanci, turistička naselja, tematski parkovi;
- prijevoz: zračne luke, željeznički terminali, benzinske crpke, parkirališta, autoceste;
- stambene zajednice.

Novija urbana sociologija operira na globalnoj razini (globalni grad²⁰), ali i na mikrorazini (četvrti, „mjesto“ i „nemjesto“) te upozorava na uporabnu, ali i na instrumentalnu vrijednost pojedinih mjesta i prostora. Prema Augéu, važne su povijest i simbolika grada, koja se na neki način gubi u novim nemjestima, instrumentalnim prostorima i „prostorima tijekom“. Augé prezentira i analizira nemjesto kao proizvode supermoderniteta, a konceptom supermoderniteta ukida modernističko shvaćanje mjesta te objašnjava suvremenost koju karakteriziraju figure prekomjernosti događaja, kao i prostorne prekomjernosti, te individualizacija referencija. Supermodernitet karakterizira ubrzanje povijesti zbog preobilja događaja, što dovodi i do ubrzanja transformacije prostora. U modernosti mjesto je obiteljsko, poznato i zajedničko, sve karakterizira pripadnost, što znači da sve ima svoje mjesto: „Identitet pojedinca, odnosi s drugima te osjećaj za vrijeme u modernosti funkcioniraju kao proizvodi mjesta i ono postaje smisao po kojem pojedinci prepoznaju sebe i druge te se smještaju u prostoru i vremenu“ (Ursić, 2009). Za Augéa, supermodernitet proizvodi nemjesto, odnosno prostore koji sami nisu antropološka mjesta i, za razliku od bodlerovske moderne, ne uključuju drevna mjesta.

Nemjesto su tranzitne točke ili privremena boravišta (hotelski lanci, skvotovi, odmarališta, izbjeglički logori, naselja straćara koja čeka rušenje ili vječnost u truleži), svijet u kojem se razvija gusta mreža prometala što su u isti mah i nastanjeni prostori, svijet gdje se korisnik supermarketa, bankomata i kreditnih kartica vraća nijemomu općenju gestama, svijet koji se stoga prepušta samotnoj individualnosti, prolaznosti, privremenosti i kratkotrajnosti. (Augé, 2001: 73)

Mjesto i nemjesto dvije su neuhvatljive krajnosti: prvo se nikad potpuno ne briše, a drugo se nikad do kraja ne ostvaruje – riječ je o palimpsestima na koje se iznova upisuje zbrkana igra identiteta i odnosa. Mjesta čine sav onaj društveni prostor koji je nakićen spomenicima, velebnim kamenim zdanjima ili skromnim zemljanim svetištima. Za Augéa, oni „nisu izravno funkcionalni, a većina svakom pojedincu ulijeva opravdan osjećaj da su postojali prije njega i da će ga nadživjeti“ (Ursić, 2009). Nemjesto označuju dvije zbilje: prostore koji imaju određenu svrhu, kao što su prijevoz, tranzit, trgovina, slobodno vrijeme, i odnos što ga pojedinci njeguju s tim prostorima. Iako se možda ove dvije zbilje donekle preklapaju, važno je uočiti da mjesta stvaraju organsku društvenost dok nemjesto stvaraju samotnjačku ugovornost.

²⁰ Joel Kotkin (2008: 267) smatra da su velegradovi kao što su New York, London i Tokio zauzeli središnje pozicije na novom zemljovidu koje im osiguravaju da budu strateškim mjestima za upravljanjem globalnim gospodarstvom. Prema Zoranu Poposkom (2009: 47) globalni grad pojavljuje se kao nova granica koja nadilazi stare podjele Sjever – Jug.

Nemjesta su ipak prava mjesta našeg doba: možemo ih brojčano prikazati ako uz malo preračunavanja površine, obujma, i udaljenosti zbrojimo zračne, željezničke i cestovne putove, pokretne komore zvane „prometnim sredstvima“ (zrakoplove, vlakove, automobile), zračne luke, kolodvore, zabavišta, svemirske postaje, velike hotelske lance, trgovačke centre i naposljetku složen splet kablovskih i bežičnih mreža. (Augé, 2001: 74)

Prema Augéu, grad je uvijek imao vremensko postojanje koje je dopunjavalo ono prostorno i koje mu je davalo njegov reljef, odnosno:

Grad je prostorni oblik vremena u kojem se spajaju sadašnjost, prošlost i budućnost. On je uvijek i ponovno predmet očekivanja, sjećanja i čekanja. No, oduvijek smo znali da su se, kad se radi o gradovima i urbanizmu, očekivanja i sjećanja ticali kolektiviteta, pojedinca i odnosa koji ih povezuju (Ibid.: 89).

Čikaška je škola upravo u tome smislu upotrebljavala pojam „zajednica“ (*community*). Simbolički prostori nekad su proizlazili iz mjesta (lokalne stratifikacije i onoga što Lefebvre naziva „slikom društva“), a danas dolaze „odozgo“ – iz „prostora tijekova“. Tako nastaju Augéova „nemjesta“, „instrumentalni prostori“ i simbolika kao svrha sebi samoj – proizvođenje smisla i simbolike prostora, tj. diznifikacija. Lefebvre (1974: 30 – 31) ima pomalo ambivalentan odnos prema mjestima. Kod njega, kao i kod Augéa, mjesta su spomenici i zdanja koja nemaju funkcionalnost, ali ipak postoje kao podsjetnik na prošlost. On daje argumente za spomenike i protiv njih.

1. Protiv spomenika. Spomenik je u svojoj biti represivan. On je sjedište neke institucije (Crkve, Države, Univerziteta). Ako i organizira oko sebe neki prostor, to čini zato da bi ga kolonizirao i podčinio. Nesreća arhitekture jest u tome što je ona htjela podizati spomenike i što je „stanovanje“ (*l'habiter*) čas bilo zamišljeno prema slici spomenika, a čas zanemarivano. Širenje monumentalnog prostora na stanovanje uvijek je katastrofa, uostalom skrivena od očiju onih koji trpe zbog nje. Zbilja, velelijepost spomenika jest formalna. Ako se spomenik uvijek opterećuje simbolima, on ih nudi socijalnoj svijesti i (pasivnom) promatranju u trenutku kada ti simboli, već zastarjeli, gube svoj smisao.

2. Za spomenik. To je jedino mjesto kolektivnog života koje možemo shvatiti i zamisliti. Ako kontrolira, čini to da bi okupio. Ljepota i monumentalnost idu zajedno. Veliki spomenici bili su transfunkcionalni (katedrale), pa čak i transkulturni (grobnice). Otuda njihova etička i estetska snaga. Spomenici projiciraju na tlo izvjesnu koncepciju svijeta dok je grad projicirao na zemljište i još projicira društveni život (cjelokupnost). De Certeau govori o nemjestu kako bi natuknuo svojevrsno negativno svojstvo mjesta – izbivanje mjesta iz sebe

samoga, kako mu govori i samo ime. Kaže nam da vlastita imena mjestu nameću „nalog koji daje drugi (neku povijest...)“. Ipak, ova koncepcija ima drugačije implikacije, odnosno podrazumijeva neutralnost prostora i njegovu apolitičnost, što navodi na zabluđu uslijed koje se znanost o prostoru bavi stvarima u prostoru (zgrade, ulice, trgovi...) i reprezentacijama prostora, bez da ozbiljno kritički zahvati proces proizvodnje samog prostora. Kretanje signalizira nestabilnost sadašnjeg trenutka i težnju da se izađe iz stanja ideološke i prostorne nestabilnosti u organiziraniji i stalniji sustav.

„Hodanje je nedostatak mjesta“, smatra de Certeau, i velik korpus postjugoslavenskih filmova s narativima putovanja svjedoči o ovoj odsutnosti mjesta i potrebi da pretvore ono što se percipira kao nasilan politički i geografski prostor u drugi tip mjesta. (Vidan, 2011: 181 – 182)

De Certeauova teorija čitanja urbanih pejzaža jest posebice pogodna za tumačenje logike prostorne distribucije u kinematografiji, što će biti razrađeno u zadnjem poglavlju posvećenom jugoslavenskim i postjugoslavenskim filmovima. Mnogi filmovi nakon 1990-ih uključuju narativne teme koje prikazuju neku formu putovanja i nemogućnost pristizanja. Iako svaka priča prema svojoj funkciji postoji u mjestu (ili mjestima), smatra se da se velik korpus balkanskih, postjugoslavenskih filmova oslanja na kretanje kao na način da se uspostavi ne samo (prostorni) svijet prikazan filmom nego i politički prostor.

II. Grad na filmu

Od svih umjetnosti, film je u najvećoj mjeri dio društvene realnosti – iako je zadnjih desetljeća ideološki utjecaj drugih medija veći – te je s teorijskoga gledišta vrlo značajno uvažavati njegovu „građansku“ moć (a moguće i dužnosti): „Film je isključivo opremljen za obilježavanje i objavljivanje fizičke stvarnosti i, samim time, on njoj teži“ (Stojanović, 1978: 387). Film je bio proizvod dominantno urbane psihe, jer je njegova pojava povezana s modernim gradom. Kao rezultat distribucije, film nastavlja utjecati na našu percepciju i razumijevanje gradskog prostora.

Nezar AlSayyad (2006: 1) smatra da nijedan drugi medij (ili disciplina) nije bolje prikazao iskustvo urbanog moderniteta od filma. Filmovi su integralni dio urbane okoline, a kinematografske tehnike i reprezentacije tijekom vremena otkrivaju mnogo o urbanoj teoriji i urbanim okolnostima. U geografiji je koncept oduvijek pokazivao vizualni potencijal. Filmski pejzaž pomaže u razumijevanju konstruiranja materijalnog i subjektivnog u filmovima. Slike su mentalni podsjetnici, kognitivne mape, kreativne projekcije. Grad je – kao „društvena slika“ – proučavan različitim disciplinama, uključujući književnost, sociologiju, geografiju i antropologiju, ali u filmu se započinje adresirati veza između realnog – *real*, odnosno onog što je snimila kamera, i *reela*, odnosno slike na samom ekranu. Film nudi publici eskapizam, nudi nove horizonte izvan njihove svakodnevice. Odnos između grada i filma, i umjetnosti općenito, uvijek vibrira između realnosti i fikcije. Grad u umjetničkim djelima nikad nije isti kakav je u realnosti. On je uvijek izmišljotina, rezultat kompleksne imaginacije koja predstavlja smjesu privatne i kolektivne memorije, nečeg naučenog i nečeg doživljenog, nečeg svjesnog i nečeg nesvjesnog. Grad nije samo ono što vidimo na ekranu već i mentalni grad stvoren filmskim medijem i ponovo iskušan zahvaljujući privatnim i javnim prostorima u gradu. Sliku koju oblikuje film gotovo znači živjeti prema metaforama koje prevladavaju u filmskoj industriji (pristup koji zastupa Baudrillard). Može li se grad pretvoriti u kinematografski oblik ili je bilo obratno? Kada filmska industrija počinje igrati važnu ulogu u proizvodnji i distribuciji kulturne mitologije grada, postaje sve teže razlikovati kulturnu geografiju grada od one njegova kinematografskog dvojnika. Je li moguće da se grad ne može stvarno razlikovati od filma? Možemo utjecati na sve filmske slike kroza sve medije, ali kad istražujemo grad, shvaćamo njegovu pravu sliku, a ne onu koju prolazi filmom.

Siegfried Kracauer fizičku, vidljivu realnost u filmu dovodi u vezu s odnosom filmskog kadriranja i sociopolitičke pozicije putem termina *Einstellung* – koji znači kadar ili

okvir, no i stav. Film funkcionira kao „iskupljenje fizičke realnosti“ do koje ne možemo doprijeti drugačije nego – filmom. Prema Kracaueru (1960: 300), film se može definirati kao medij osobito spreman promovirati pravu fizičku realnost. Naime, filmski imaginarij omogućava da prvi put doista doživimo objekte i događaje koji su dio obilja materijalnog života. Film treba prenijeti fizičku realnost u njezinoj konkretnosti – obilje događaja, objekata, predmeta i bezimenih formi. Kracauer smatra da filmovi trebaju istraživati teksturu svakodnevnog života, čija kompozicija varira ovisno o mjestu, ljudima i vremenu. „Oni nam pomažu ne samo da cijenimo ono što nam je dala materijalna sredina nego i da to proširimo u svim smjerovima. Oni virtualno čine svijet našim domom“ (Ibid.: 304). Potreba za filmom, kaže Kracauer, transformira život na ulicama u neizbježnu – ulicu života. Što je više ljudi dio mase, to će prije mase razviti produktivne duhovne i kulturne moći.

Francuski filmski teoretičar Jacques Aumont (2006: 119) definira film kao uspješno spoznavanje jedne ljudske i društvene pojave te njezina dinamizma. Smatra da je filmska umjetnost, iako još nedovršena, superiorna u odnosu na druge umjetnosti – književnost, slikarstvo i glazbu, a arhitektura je ta koja djelomično uspijeva izbjeći kritiku, jer zahvaljujući svojem funkcionalnom aspektu, ona može biti samo suvremena. Film se najlakše približava društvenom *backgroundu*, a grad je – kao suvremena pojava – oblikovan putem filma još od samih početaka. Film duguje mnogo svoje prirode povijesnom razvoju grada.

David B. Clarke ističe da se film osvrće na korjenite promjene u perceptivnom aparatu – promjene koje su iskušane na individualnoj razini od čovjeka na ulici u prometu velika grada i opsesije da modernost nametne racionalizirani red svijetu, red koji bi izbrisao sve tragove ambivalentnosti koji su karakterizirali ranije načine života.

Filmski potencijal za postizanje zapanjujućih novih efekata modifikacijama udaljenosti i blizine (primjerice, u gigantizmu lica u krupnom kadru); brzine i sporosti (manifestira se u samoj formi filmskih pokretnih slika koje je Virilio opisao kao brzinski efekt svjetla i kao ponovne organizacije prostor-vremena u procesu montaže); njegovo inicijalno oslobađanje zvuka, mirisa i boje iz vida i tako dalje. Modernost se kao cjelina brinula o „strogom zakonu prostornosti“, da ponovo kontekstualiziramo frazu – građenjem „intelektualnosti, akvizicijom i distribucijom znanja“, uredno složenoga, uređenoga i mapiranoga kognitivnog prostora. (Clarke, 1997: 2 – 3)

Filmsko platno postaje gradski trg. Film je proizvod ere metropola koji izražava urbano gledište. Prvenstveno namijenjen urbanoj publici, rani film hrani se svjesnim i nesvjesnim metropole. U dvadesetim godinama grad postaje subjekt u velikom broju filmova

u kojima su urbani prostor i ulica glavni pokretač naracije – *Manhatta*²¹ (Paul Strand i Charles Sheeler, 1921), *Pariz spava* (*Paris qui dort*, René Clair, 1923), *Metropolis*²² (Fritz Lang, 1927), *Berlin: simfonija jednog velegrada*²³ (*Berlin: Symphony of a Great City*, Walter Ruttmann, 1927), *Gomila* (*The Crowd*, King Vidor, 1928), *Zora* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927), *Čovjek s filmskom kamerom*²⁴ (*Čelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929), *Povodom Nice* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930). Gradski prostor postaje žanr u njemačkim dramama i uličnim filmovima²⁵. Gradske simfonije povezuje ista tema grada, odnosno tema „jednog dana u životu grada“, panoramski prikazana kaleidoskopom ambijenata i „aktera“. Prema Janici Tomić (2011: 44), gradske simfonije i kaleidoskopski prikazi urbanog života uglavnom se ne fokusiraju toliko na praćenje nekolicine individua, tj. nekolicine radnji, koliko orkestriraju gradski kolaž ritmičkim uzorcima, odnosno grade složenije strukture „ponavljanjem slika, tema i motiva koji stvaraju dojam kontinuiteta i razvoj tema“. Film je, kao što ističe Tomić, prije svega privučen pokretom – automobila, tramvaja, masa (a koji su – u pitoresknom kodu svojstvenom razgledničkoj estetici grada – smatrani smetnjom). Ta će distinktivna crta odrediti kako izgled, tako i izbor motiva za turistički album (pa će se klasičnijim turističkim znamenitostima dodavati i kadrovi ulični gužvi, gradskog prometa do ekstremnijih brišućih panorama, kao i kadrovi moderne arhitekture, tvorničkih dimnjaka i drugih znakova modernizacije). Takav strukturalni princip

²¹ Riječ je o kratkom dokumentarnom filmu inspiriranom stihovima pjesme *Manhatta* Walta Whitmana.

²² *Metropolis* (1927) Fritza Langa uopće je i prvi u svoje vrijeme proslavljen znanstvenofantastični film koji je u zvučnom razdoblju dobio atribut kulnog. Prikazujući odvojene svjetove gospodara i dehumaniziranih, gotovo robotiziranih radnika (koji žive u podzemlju), izražavao je ekspresionističko užasavanje strojevima, predstavljao je snažnu kritiku suvremene civilizacije. Izvorne scenografije, utjecao je i na velik broj arhitekata. (usp. Peterlić, 2008: 122)

²³ *Berlin – simfonija velegrada* cjelovečernji je film koji u avangardističkom montažnom stilu panoramski prati život u Berlinu od zore do duboke noći čime je suvremeni velegrad uveden u dokumentaristički rod. Utjecao je na niz filmova koji se nazivaju „simfonijama velegrada“. (Ibid.: 126 – 127)

²⁴ Protagonist filma jest snimatelj te je evidentna njegova vremenska i prostorna sveprisutnost u svim suvremenim, javnim i privatnim aspektima života urbane sredine. On je u neprestanu pokretu: penje se na tvorničke dimnjake, mostove, dolazi na kupališta, snima iz jurećeg automobila ili s motocikla, leži na pruži kako bi snimio vlak koji se jureći približava kameri. Istodobno, nalazi se i u bolnicama, rodilištima, na grobljima, sprovodima, športskim natjecanjima, ulicama, trgovima.

²⁵ Tzv. ulični filmovi (*Strassen Filme*) prikazuju primamljiv život velegrada, opojne noćne ugođaje, ali i naličje tog života. Začetnik struje jest Karl Grune filmom *Ulica* (*Die Straße*, 1923), zatim Bruno Rahn *Tragedijom jedne prostitutke* (*Dirnentragödie*, 1927), a prema kraju Weimarske republike Piel (Phil) Jutzi adaptacijom Döblinova *Berlin-Alexanderplatz* (1931). Važan je i prvi njemački zvučni film *Kriminalistički asfalt* (*Asphalt*, 1929) Joea Maya, no najveći poticaj i ugled struji dao je Georg Wilhelm Pabst filmom *Ulica bez radosti* (*Die freudlose Gasse*, 1925). (Ibid.: 126)

slaganja reprezentativnih gradskih sličica, „poput turističkog albuma“, pokazat će se trajnim obrascem pa će ga analize nalaziti i u sljedećim desetljećima dokumentiranja grada na filmu.



1. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927)²⁶

Sve kinematografije u svom razvitku imaju „svoje“ gradove koji su izravno ili neizravno stalni predmet filmske obrade i glavni protagonisti – Pariz, Berlin, London, Manchester, New York, Šangaj, ali su i vizije nekoga nedefiniranoga grada putem brojnih znanstveno-fantastičnih i ostvarenja *film noir*²⁷, filmova talijanskog neorealizma²⁸,

²⁶ Izvor: <http://duels.it/wp-content/uploads/2015/03/Metropolis-19262.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

²⁷ *Film noir* (franc. crni film), povijesna stilsko struja (katkad se smatra podžanrom) u američkom igranom, pretežito kriminalističkom filmu 1940-ih i 1950-ih. Filmovi ocrtavaju, uz znatan udio društvenog i etičkog relativizma, mračan i brutalan kriminalni polusvijet američki gradova i periferije s ciničnim protagonistima, stilski pod utjecajem njemačkog ekspresionizma (noćna atmosfera, fotografija niskog ključa, manje uobičajeni rakursi). Glavni predstavnici bili su Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Jacques Tourneur, Howard Hawks, John Huston, Nicholas Ray, Orson Welles i dr. (<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=472>, posjet: 28. veljače 2017.)

²⁸ Neorealizam je povijesni stilski pokret u Italiji koji je trajao od 1945 do 1950. Naglašavao je nužnost izravnog (gotovo dokumentarnog) realizma u igranom filmu: snimanje na lokacijama, korištenje naturščika u filmskim ulogama, bavljenje marginalnim društvenim slojevima (ribari, seljaci, radnici, umirovljenici) i podjednako običnim kao i dramatičnim vidovima njihova života. Stilski i narativno obilježava ga sporiji razvoj radnje, uglavnom lišene bogatijeg zapleta, pokušaj približavanja zbiljskom trajanju događaja, kao i težnja tzv. globalnoj metafori, nastojanju da film u cjelini bude simbol određene društvene situacije. Vodeći redatelji bili su Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti i Giuseppe De Santis te Pietro Germi, Michelangelo Antonioni i Federico Fellini u počecima karijere. Za djela nastala početkom 1950-ih koja, nastavljajući poetiku neorealizma, zamjenjuju društvenu tematiku psihološkom, katkad se rabe nazivi renovirani neorealizam i neorealizam duše. (<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1192>, posjet: 28. veljače 2017.)

francuskoga poetskog realizma²⁹, filmova-posveta i omnibusa. Filmski pejzaž omogućuje i karakterizaciju poetike jednog autora što ga čini lako prepoznatljivim, primjerice dugi kadrovi New Yorka koji prikazuju filmski pejzaž Woodyja Allena ili postmoderna reprezentacija Madrida Pedra Almodóvara. Gradski film u pravilu se koristi kao nadžanrovska kategorija koja obuhvaća šarolik set dokumentarnih i igranih filmova, pri čemu je oblik tematizacije grada jedini kriterij selekcije. Grad je neporecivo oblikovan kinematografskom formom, isto kao što film duguje mnogo svoje prirode povijesnom razvoju grada. Film, prvi vizualni narator gradskog prostora, omogućuje fikcionalnu dinamiku urbanog teksta. Pokretna slika ponovo osmišljava prostor kao dio narativa. Gradovi su filmske slike koje ostaju u našoj prostornoj podsvijesti: „Neke najreprezentativnije teme 20. stoljeća: splet urbanih neuroza, podvojenost ličnosti, osamljenost i nemoć čovjeka u susretu s nadmoćnim silama, egzistencijalni *angst*, agresivnost autoritarnih tiranskih osoba i organizacija“ (Peterlić, 2008: 128).

Film se dovodi u vezu s utjecajem pojedinih teorija prostora iz prethodnog poglavlja (Lefebvrea, de Certeaua itd.), gdje se naglasak pomicao prema reprezentacijama ili zamišljajima grada, odnosno prema ulozi simboličkih praksi u proizvodnji značenja ili „mjest“ grada, a čime se u zadnja dva desetljeća bavi filmska geografija. Kod Lefebvrea, urbano artikulira neke od ključnih društveno-prostornih proturječja, odnosno urbano je definirano kao mjesto u kojem se izražavaju sukobi. Tako su filmske reprezentacije urbanih prostora potencijalno problematične ako se spoje, a ne izlažu „iluziju transparentnosti“ i prostorne proturječnosti koju inače skrivaju. S tog stajališta, slike fragmentiraju prostor i doprinose društvu.

Filmski geografi razvijaju svoje istraživanje na nekoliko razina: 1. kako se određena značenja pripisuju ljudima i mjestima kada se pojavljuju na ekranu, a što zahtijeva ocjenu toga kako se filmske tehnike upotrebljavaju da bi prenijele radnju, naraciju i emociju; 2. kako se značenja ljudi i mjesta na ekranu povezuju sa značenjima koja izražavaju drugi mediji kao

²⁹ Poetski realizam je stilska struja u francuskom filmu koja je trajala od 1936. do 1940. čije su značajke pesimizam te spoj realističkog (život gradske periferije, kriminalistički polusvijet) i lirskog pristupa (fotografija impresionističkoga ozračja, povremeno poetizirani dijalozi, motivi romantične ljubavi, fatalistički završeci). U sklopu struje razvili su se motivi i tipovi radnje koji su postali trajnim značajkama francuskog filma: sklonost prema idealizaciji prijestupnika i društveno marginalnih likova, prikaz čovjeka u bijegu, prikaz gubljenja povjerenja u bližnje (prijatelje ili žene) te motiv pravila društvene igre. Glavni predstavnici su Jacques Feyder, Julien Duvivier, Marcel Carné (uz scenarističku suradnju pjesnika Jacquesa Préverta), Jean Renoir i Jean Grémillon. (<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1405>, posjet: 28. veljače 2017.)

što su televizija, reklame itd. i 3. veza između tehnologije i sjetilne okoline (usp. Aitken, Dixon, 2006: 327).

Sean Maher u studiji *Noir i urbani imaginarij* (*Noir and the Urban Imaginary*, 2010) tvrdi da film nudi više aspekata i mikroskopskih perspektiva određenih vremena, mjesta i populacija, a njegova je specifičnost ta da omogućuje prilike za povijesni revizionizam: „Povijest filmske interpretacije grada otvara nova polja istraživanja ujedinjujući povijest umjetnosti i arhitekturu, urbane, društvene i filmske studije“ (Maher, 2010: 15). Veza između filma i grada omogućuje širok spektar istraživanja o ključnim pitanjima koja su u interesu proučavanja društva (grada u ovom slučaju) i proučavanja kulture (odnosno kinematografije) i o njihovim današnjim tematskim, formalnim i industrijskim odnosima. Interes za ovu vezu zaista počinje rasti vrlo kasno zahvaljujući tematskim i formalnim reprezentacijama grada u polju filmskih studija, kulturnih studija i arhitekture. U velikim europskim centrima, sineasti predstavljaju novu politiziranu koncepciju urbanog prostora koja se javlja paralelno s razvojem urbane teorije i političke prakse nakon 1968. godine. Filmski autori istražuju i „hvataju“ gradove u krizi istodobno ispitujući tradicije filmske umjetnosti i popularne žanrove. U 1970-im godinama film igra snažnu ulogu u predstavljanju slika i narativa o gradu u tranziciji prikazujući pejzaže urbanog propadanja i deindustrijalizacije te istodobno noseći novu realnost. Ne samo što grad ima novu ulogu u političkoj ekonomiji filmske industrije već i promjena pejzaža i kulturnih informacija grada postaju izravna inspiracija za filmske autore koji pritom stvaraju nov model narativa i filmskog prostora. Kod Marka Shiela (2001: 5), skretanje prema spacijalnom u 1970-im godinama povećava interes za korisnost prostora kao kategorije i kao koncepta „spacijalizacije“, taj je koncept istodobno termin za analizu te za opis modernog i postmodernog društva i kulture. Također, velik dio filmskih studija tijekom godina bavi se samim jezikom filma i različitim pristupima kinematografiji kao moćnom značenjskom sustavu koji se fokusira na ono individualno, na subjekt, identitet, reprezentaciju, odnosno na refleksiju društva u filmu. Stuart Aitken smatra da je geografsko vrednovanje filmova – i fokus na pejzaže, prostore i prostornost, mobilnost i mreže – esencijalno iako većina istraživanja u filmskim studijama uzima povijest kao reprezentativnu formu za analizu. Filmska geografija kao subdisciplina treba oživjeti i učvrstiti geografske uvide koji nisu samo mapiranje spacijalne metafore u filmovima.

U devedesetim godinama, geografiji je nedostajala kritička perspektiva jer se primarno fokusirala na artikulaciju toga kako određeni filmovi portretiraju neki geografski realizam umjesto na to kako oni produciraju značenja. Geografi moraju elaborirati te uvide kroz kritičke teorije, čime ove studije ne bi

bile fokusirane samo na filmsku reprezentaciju prostora već i na materijalne uvjete iskustva te svakodnevnih društvenih praksi. (Aitken, Dixon, 2006: 328)

Brian R. Jacobson u djelu *Konstrukcije kinematografskog prostora: prostorna praksa i križanje filma i teorije* (*Constructions of Cinematic Space: Spatial Practise and the intersection of Film and Theory*, 2002) analizira grad i njegovo privilegirano mjesto u povijesti filma – mjesto distribucije, lokacije i naracije. On postavlja pitanje je li ijedan film putovanje njegovih prostora. Pejzaž – kao prostor ili nemjesto – u filmu i televiziji može biti mapiran i skaliran; od nas se jednostavno traži da proširimo svoj interes iza slike i u mjesta filmske produkcije. U odnosu na film, pojam „arhitektura“ postaje sve kompleksniji kako se njegova potencijalna značenja multipliciraju – sagrađeni studijski setovi, lokalno sagrađeni okoliši, montaža, filmska putovanja i još mnogo toga. Film je nezamisliv bez arhitekture. Igraonice, mostovi, pruge, podzemne željeznice, avioni, neboderi, robne kuće, izložbeni paviljoni, staklenici i zimski vrtovi, između ostaloga, utjelovili su novu geografiju modernizma. To su sve mjesta tranzita. Mobilnost – forma kinematografije – bila je pokretačka snaga tih novih arhitektura. Mijenjajući odnos između prostorno-vremenske percepcije i tjelesnoga kretanja, arhitektura tranzita pripremala je teren za izum pokretne slike, utjelovljenje modernosti. Filmska slika iscertava dinamičnost arhitektonske promenade i sposobna je izgraditi svoju filmsku promenu. Rani filmovi izlažu panoramski pogled koji inkorporira modernističku želju za razgledavanjem dok danas film nastavlja taj arhitektonski habitus. Miješanje filmskih studija s različitim disciplinama poput arhitekture, urbanih studija, geografije, sociologije i socijalne teorije dovodi do toga da su sve navedene discipline ponovo osvježene određenim „prostornim zaokretom“ te dovodi do prepoznavanja grada (grada-studija) u filmskim studijama kao arhetipskog mjesta za pregledavanje vizualnog i taktilnog iskustva, forme i stila, percepcije, svijesti i značenja filmske slike i filmskog teksta.

Walter Benjamin opisuje film kao formu putovanja; Michel de Certeau ustanovljuje da je svaka priča – priča o putovanju (prostorna praksa). Ali što nam takvo shvaćanje filma implicira? Ako je de Certeau u pravu da je putovanje prostorna praksa, kako zamišljamo te prakse te kako one djeluju u prostoru filma? (Jacobson, 2002: 19)

Jacobsonov je fokus na de Certeauovoj kritici koja može biti i primijenjena i proširena u odnosu na filmske prakse za koje se čini da joj daju život. De Certeau stavlja naglasak na prostor doživljavajući ga kao gramatiku. Ta će prostorna gramatika sadržavati apstraktniji teoretski plan – palimpsest na kojem počiva postojeće tijelo teoretskoga grada na filmskom prostoru i na koji ćemo staviti novi set bitnih teorija. Film je jedna vrsta znakovnog pejzaža i

filmovi trebaju uhvatiti nešto više od samog fizičkog prikaza pejzaža, odnosno prebacivanje rasporeda pejzaža u filmu i na fizičkoj razini i u kulturnom smislu.

Barbara Mennel u svojoj knjizi *Gradovi i film (Cities and Cinema, 2008)* tretira Pariz kao praktično i simbolično važnu lokaciju, kao grad koji je, iako ne jedini, povezan s ranim razvojem filma. Urbana rekonstrukcija pretvara Pariz u amblem modernosti kada ga Baron Georges-Eugène Haussmann ponovo konceptualizira i transformira iz organski razvijenoga grada u planiranu metropolu sredinom 19. stoljeća. Panorama koju je Haussmann predvidio u svojem planu, uključujući i Eiffelov toranj, najpoznatiji simbol te modernosti, dio je i filmskih djela iz 1950-ih i 1960-ih godina koja je preuzimaju kako bi snimili autentično iskustvo pariške urbanosti. Haussmann je stvorio vertikalno organiziran grad, a podzemni svijet otkriva odvodne kanale, kasnije podzemnu željeznicu: „Vertikalnost, simbolična i metaforična, jest struktura na gornjem i donjem svijetu kao što je prikazano u *Metropolisu*, *Trećem čovjeku*³⁰ (*The Third Man*) i *Supermanu*³¹“ (Mennel, 2008: 7). Ipak, ova vertikalna struktura, kako smatra Kracauer, nije karakteristična samo za Pariz.

Izvan buke izdižu se kiosci, mali hramovi gdje su izdanja iz cijelog svijeta skupljena na jednom mjestu, u međusobnoj harmoniji, iako su protivnici u realnom svijetu. Pariz nije jedino mjesto gdje se ovo događa. Svi kozmopolitski centri sve više nalikuju jedni na druge. Razlike se brišu. (Kracauer, 1995: 43 – 44)

Značajne studije istražuju odnos između filma i grada iz različitih perspektiva, poput onih Georga Simmela, Kracauera i osobito Benjamina koji omogućuje širok teorijski izvor zahvaljujući konceptu modernoga gradskog šetača – *flâneura* i veze između ovog tipično urbanog fenomena i filmskoga grada. Praksa flanerizma danas se dogovorno smatra povezanom s kinematografijom i njezinom konstitucijom mobiliziranog pogleda. Interes za

³⁰ *Treći čovjek* britanski je film iz 1949. Redatelj i potpisani producent bio je Carol Reed, scenarij je napisao Graham Green koji je poslije napisao i roman, a uloge igraju Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles i Trevor Howard. Skladan je spoj značajki više žanrova: psihološkoga detekcijskog filma, političkoga špijunskog trilera te melodrame i akcijskog filma. Istodobno je djelo socijalne psihologije i političke analize te sugestivna ugođaja i akcije koji zajedno služe tome da bi izrazili kaotičnu psihozu poratne krize i deziluzioniranosti, ali i potrebu za čvrstim moralnim uporištima. Dobitnik glavne nagrade u Cannesu, proglašen je 1995. najuspjelijim britanskim filmom svih vremena, vrhunac je stvaralaštva redatelja Reeda, a i poleta britanskog filma nakon Drugoga svjetskog rata. (usp. Peterlić, 2008.)

³¹ *Superman* (1978), Velika Britanija/SAD, film je redatelja Richard Donnera i scenarista Marija Puza, Davida Newmana, Leslieja Newmana te Roberta Bentona, nastao prema stripu Jerryja Siegela i Joea Shustera te Puzovoj priči. Uloge igraju Christopher Reeve, Margot Kidder, Gene Hackman, Marlon Brando, Ned Beatty, Jackie Cooper, Valerie Perrine i Glenn Ford. Prva je ambiciozna i visokobudžetna ekranizacija popularnoga američkog stripa (prvi put objavljenog 1938. godine), spoj je spektakularnih akcijskih, komičnih i romantičnih sastavnica.

flâneura postaje jedno od ključnih kulturoloških žarišta na temelju kojih se promišljaju problemi specijalnosti i urbanosti, a kulminacijski ulaz u humanistiku doživljava u dvadesetom stoljeću u raspravama Benjamina i Kracauera. U osnovi, on se izravno povezuje s erom moderne, ali u svojim transformacijama i obogaćivanjima pokazuje se kao vrlo koristan alat i u svladavanju aktualnih teorijskih zagonetki povezanih s takozvanim „prostornim preokretom“ ili, točnije, s dominacijom specijalnosti u odnosu na vrijeme u teorijskom diskursu općenito. Modernistički zanos uređenjem dao je poticaj porastu, osobito u gradu, novog utjelovljenja ambivalentnosti, izraženog u figuri *flâneura* ili stranca. Stranac je zapravo personifikacija svih modernističkih pokušaja u kognitivnom mapiranju koje su uzalud htjeli uništiti i jedva uspjeli zanemariti. Ambivalentnost stranca tako je predstavljala ambivalentnost modernog svijeta. Vrijeme i prostor više nisu bili stabilni, čvrsti i temeljni. Stranac je alat, nužan da bi institucionalne strukture modernizma funkcionirale. Stranac-*flâneur* prikazuje promjene novoga urbanog prostora, tehnologija i simboličkih funkcija slika i proizvoda. (usp. Clarke, 1997: 3 – 4)

Benjamin eksplicitno, a Kracauer implicitno – obojica raspravljaju o *flâneuru* kao o privilegiranoj figuri u reprezentaciji modernosti jer utjelovljuje unikatnu modernu ideologiju: onu mobilnosti, metropolskih specijalnih veza te buduće percepcije i iskustva. I Benjamin i Kracauer smatraju da ova šetajuća figura nalazi svoj dom u javnim prostorima grada. (Fisher, 2005: 463)

Figura *flâneura* kod obojice označava dva ključna momenta modernosti i njezine manifestacije u metropoli: u Parizu 19. stoljeća i u Berlinu dvadesetih godina 20. stoljeća. Berlin pokazuje kako film vraća flanerizam – šetnjom oko gradskog spektakla i prikazivanjem *flâneura* na kameri. U većem dijelu 20. stoljeća, film je taj koji prikazuje i isporučuje modernizam i grad na ekranu, grad definiran arhitektonskim stilovima i urbanim društvenim profilima. Moderni(stički) grad i film nastali su otprilike u isto doba te grad, zahvaljujući filmu, doživljavamo ne samo kao vizualnu kulturu već i kao mentalni prostor. Gledatelji filmova u kinima, baš kao i stanovnici gradova, postali su ljudi iz gomile.

Benjamin nudi povijest modernosti i postmodernosti fokusirajući se na grad u filmu kao glavni medij istraživanja. Filmski prostor koristi se i kao analitički alat i kao predmet kritike: grad, *real* i *reel*, iskušan i uočen jest medij i subjekt. (AlSayyad, 2006: 4)

Film je za Benjamina paradigma postestetske umjetnosti koja se do te mjere stapa s receptivnošću gledatelja da poprima karakteristike društvene uporabne vrijednosti.

Film tako ne nagoviješta samo kraj specijalističke umjetnosti, umjetnosti samo izuzetno izobraženih koji jedini mogu ući u carstvo bogomdanih nadahnuća, već on nagoviješta i kraj estetskog uopće kao područja, kao sfere što se nužno odijeljeno konstituira od empirijski bivstvujućeg. (Grlić, 1984: 55)

Za Benjamina i Kracauera, *flâneur* je privilegirana figura za označavanje povijesnih prijelaza u modernost i subjekata povezanih s modernošću. Ovo dvostruko označavanje čini figuru *flâneura* osobito podatnom za filmaše u poslijeratnom razdoblju: za označavanje ogromnih promjena u gradovima i gradskim pejzažima, individualnog iskustva i modernosti u cjelini. Jukstapozicija memorije i gradskog prostora otkriva kako filmovi prilaze prošlosti i poslijeratnim sjećanjima: kao urbani stimulus putovanja *flâneura*. Jedan od glavnih Benjaminovih doprinosa figuri *flâneura*, koja ga razlikuje od Kracauera, jest uspostavljena veza *flâneura* s memorijom i poviješću. Benjamin naglašava da *flâneur* luta uokolo gradom, otvoren prema nekakvom urbanom stimulusu, ali istodobno producira sjećanja. Grad je taj koji služi mnemoničkoj tehnici osamljenog šetača dajući formu ne samo privatnih iskustava nego i kolektivne povijesti ponovo ih figurirajući.

Šetač je proganjan sjećanjima, a to se prezentira putem superiornoga, nadmoćnoga gradskog pejzaža. Pejzaž služi za specijaliziranje onog što Lawrence Langer naziva potisnutim sjećanjima (*deep memories*). Ona mogu eruptirati u svakom trenutku i, u slučaju nekakvih traumatičnih iskustava, isprepliću se s ostalim sjećanjima koja su uspješno prepričana i kontrolirana. (Fisher, 2005: 471 – 472)

Flâneur označava grad i nije podređen javnom prostoru, nego ga on sam svojim šetnjama oblikuje i predstavlja. Kroz vizuru *flâneura*, grad je mjesto gdje svakodnevne aktivnosti dobivaju ritualne ili umjetničke forme, a arhitektura i urbanizam prostori su kulturnog pamćenja, sustavi znakova koji pretvaraju grad u svojevrsan svezvremenski palimpsest. *Flâneur* je potpuno prihvatio nelagodni život moderna grada. Začaran je užicima i potencijalima svijeta maknuta iz sadašnjosti, iz strukture i obuzdavanja tradicije, ali i iz funkcionalne efikasnosti modernističke racionalnosti. Praksa flanerizma i aparat filma promijenili su socijalno značenje sadašnjosti i realnosti, ali i virtualni svijet na ekranu. U knjizi *Priroda filma. Oslobođanje fizičke realnosti* (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*) Kracauer veli da je sam *flâneur* stvoren iz ulice i gomile, a da je urbanost bila prisutna, samo što do pojave filma nije bila viđena: „Svatko iz gomile na ulici ima svoju priču, a ta priča nije poznata. Umjesto toga postoji obilje mogućnosti i nejasnih značenja. Ovo obilje visi nad *flâneurom* ili pak stvara *flâneura*. On je opijen životom ulice“ (Kracauer, 1960: 72). Kracauer zastupa teoriju „fotografičnosti“ filmskog medija koja je reprezentativna za njegovu teorijsku produkciju u cjelini. Kao i kod Benjamina, film i fotografija zauzimaju

privilegirano mjesto u Kracauerovim projekcijama moderniteta, neovisno o teorijskoj fazi: „Kracauer, za razliku od Benjamina, ima veći interes za kinematografske fenomene (poput gledateljskih navika prodavačica, arhitekture kino dvorana ili iščitavanja simulakruma iz fotografija filmskih zvijezda u dnevnom tisku.)“ (Tomić, 2016: 112). Film, kao i svaki medij, ima bitne osobine koje mu daju specifičnost, a jedna je od prvih ravnoteža između realističkih i formativnih tendencija koje medij u sebi nosi, težnja za hijerarhijskom pretežnošću realističkog svojstva (usp. Stojanović, 1978: 557). U zbirci eseja *Masovni ornament* (*Das Ornament der Masse: Essays*, 1963), Kracauer ističe mase i gradove u njihovoj fotografičnosti.

Samo kao dijelovi mase, a ne kao individue koje vjeruju da su stvorene izvan nje, ljudi postaju dijelovi figure. Ornament nalikuje na fotografije pejzaža i gradova – na kojima se ne prikazuje izvan interijera i zadanih uvjeta, već se pojavljuje iznad njih. (Kracauer, 1995: 76 – 77)

Za Kracauera, ondje gdje završava fotografija, film preuzima primat. U snimanju i istraživanju fizičke realnosti, film izlaže svijet kakav nije dotad viđen, koji ne može biti dohvaćen jer je iznad dohvatljivog. Ulice, lica, željeznički kolodvori itd. bili su pred očima, ali ostali su nevidljivi do pojave filma. Urbanost ima potrebu za gradskim šetačem. Kroz metaforu flanerizma, lutanja, grad je u fikciji predstavljen kao liminalni prostor, prostor koji simbolizira prijelaz. Kompleksnost grada pretvorena je u panoramu znakova koja gledatelju nudi beskonačan broj različitih čitanja.

Urbani *flâneur*, kao što tvrdi i de Certeau, istodobno je i istraživač i kreator gradskog prostora koji remodelira i prenamjenjuje postojeće strukture. Moderni i postmoderni grad često se promatraju kao otuđeni gradovi u kojima su stanovnici izgubili orijentaciju. (Brandt, 2009: 562)

Ovdje treba upozoriti na vezu između filmova i subjekta u razglednicama. Efekt raspoznavanja u filmu vrlo je važan za publiku. Identitet stranih nepoznatih lokacija stvara se pomoću razglednica. Iz ovih razloga ima smisla što se filmski producenti vraćaju na naslikane lokacije i fotografije iz razglednica kada pripremaju svoje filmove. Prema Antonu Escheru (2006: 310), najpopularnije prizore iz svijeta više ne gledamo na slikama i fotografijama. Oni su u filmovima i reklamama.

Moderni grad na filmu počinje njemačkim filmovima u kojima su urbani prostor i ulični život glavni fokus. *Flâneur* i njegova sposobnost da penetrira u prostorne labirinte grada glavna su karakteristika modernog narativa. Ipak, urbani *flâneur* nedvojbeno je ostavio manje utjecaja na geografsku i filmsku maštu modernog doba od onih oblika konvergentne

pokretljivosti koji su od ranih dana filma utemeljili ontološke temelje putnika-voajera (*voyager-voyer*). Kao takav, nije samo *flâneur*-pješač simbol modernosti već je to u postmodernosti i putnik u vlaku, vozač automobila te putnik u avionu.

2.1. Postmoderni grad

Postmoderni grad također je predmet zanimanja mnogih suvremenih urbanih teoretičara. Takav grad zapravo predstavlja ili potpuno novu strukturu ili, različitim intervencijama, djelomično i kontinuirano prerađenu urbanu strukturu. Arhitektura je disciplina koja utemeljuje postmodernizam kao teorijski koncept, a postmodernizam se često smatra utopijskim oslobađanjem od homogenizirajućih učinaka modernističkih racionalnih panorama Le Corbusiera. Kako smatra Nick Bentley (2014: 176), postmodernistički grad pokušava ponovo zamisliti urbanizam: vratiti izgubljen osjećaj teritorijalnog identiteta, urbane zajednice i javnog prostora.

Ewa Mazierska i Laura Rascaroli u svojoj knjizi *Od Moskve do Madrida: Postmoderni gradovi, europski film (From Moscow to Madrid: Postmodern Cities, European Cinema, 2003)* opisuju moderni gradski pejzaž koji je arhitektonski i društveno definiran iz tvornice dok je postmoderni grad definiran iz disperziranosti. Širenje tehnologije i globalizacije stvara fleksibilniju, decentraliziranu ekonomiju koja remodelira grad.

Kozmopolitizam i fragmentarnost nisu jedini indikatori postmodernosti u urbanom životu suvremene Europe. Većina velikih gradova definirana je postindustrijskim pejzažem. Ulična umjetnost dominira zidovima podjednako u centru i predgrađima, a u povijesnim jezgrama dominiraju *billboardi* i svjetleće reklame s dobro poznatim logotipima. (Mazierska, Rascaroli, 2003: 19)

Remodeliranje dovodi do distinktivnih kulturnih i stilističkih praksi koje globalizirani grad „lokaliziraju“ i prezentiraju kao eklektični kolaž, nakupinu nepovezanih i visoko urbaniziranih „otoka“ koji su povezani fizičkim, ali i nevidljivim komunikacijama.

Postmoderni grad je prostor atrakcija, pojedinačnih akcenata i preuređenih ambijenata, objekata u kojima se kombiniraju stilovi, zamisli, materijali i načini korištenja objekata. Takvi se gradovi pokazuju i kao potencijalni poligoni raznolikih kulturnih praksa koje, naročito u suvremeno vrijeme, mijenjaju pojam grada iz proizvodno-potrošačkog ambijenta u kulturno-spektakularni prostor. (Šarinić, Čaldarović, 2015: 81)

U postmodernizmu se događa revizionizam. Grad se više ne može promišljati samo u dualitetu centra i predgrađa. Brojni teoretičari gledaju na predgrađe kao na novi grad, „vanjski grad“. Prema Srećku Horvatu (2007: 18 - 19), suvremeni grad više nema granice koje omeđuju koherentnu i homogenu cjelinu jer, kako tvrdi, „grad današnjice nadaje se kao omnipolitski, čije središte nije nigdje, a rasprostire se posvuda, pa se zbog toga gubi bilo kakva mogućnost orijentacije, a samim time i mogućnost spoznavanja pozicije“. Ovdje je potrebno upozoriti na razliku između europskoga i sjevernoameričkoga postmodernoga grada. U Europi je gotovo svaki grad razvio svoju posebnu postmodernost u skladu sa svojim specifičnim i originalnim gospodarskim, kulturnim, društvenim i etničkim povijestima. U SAD-u su pak Pariz i New York kao kvintesencija modernoga grada zamijenjeni Los Angelesom i Las Vegasom koji predstavljaju postmoderne gradove. Postmodernizam je predstavljen kroz dva grada koji nikada ne bi mogli postojati u Europi. U američkoj kulturnoj praksi grad je oduvijek bio doživljavan kao višeznačno mjesto jer realni grad više ne može biti razlikovan od fikcionalnog ili polufikcionalnog produkta kulturne imaginacije. U djelu *Metropolis: Grad kao tekst* (*Metropolis: The City as Text*, 1992) James Donald kaže:

Ne postoji takvo što kao grad. Točnije, grad obilježava prostor stvoren interakcijama povijesnih i geografskih specifičnosti, društvenih relacija, praksi vladavine, oblika i načina komunikacije itd. Grad je iznad svega reprezentacija. Raspravljao bih oko toga konstituirati li grad imaginarnu okolinu. (Donald, 1992: 422)

Europsko je iskustvo drugačije zbog drugačije povijesti, čak se govori o muzeifikaciji europskih gradova koji čuvaju povijesnu simboliku prostora dok istodobno pokušavaju uhvatiti dinamiku suvremena razvoja, no „čuvanje povijesti“ ih usporava, izbacuje iz igre, postaju turistička atrakcija, ali nisu dio metamreža kapitala. Ipak, Europa zna da ako odustane od povijesti (*urbs* i *civitas* duboko su utkani ideali i vrijednosti europskih gradova) i ideala demokracije, odustaje od grada kao prostora slobode, mnogostrukosti, različitosti, kreacije i igre (usp. Šarinić, Čaldarović, 2015: 120). Europskom su gradu, načelno govoreći, zajedničke tri različite urbane zone: povijesna jezgra, odnosno centar koji funkcionira kao stalni podsjetnik na prošlost i kao gravitacijska točka cijeloga grada, jedna figura kontinuiteta; vanjska zona koja ilustrira fragment; i periferna zona koja je karakterizirana disperzijom bezbrojnih fragmenata; „u modernom europskom gradu moć i bogatstvo nestaju krećući se od centra prema periferiji“ (Mazierska, Rascaroli, 2003: 18). Za Bogdana Bogdanovića, srpskog i jugoslavenskog arhitekta, umjetnika i filozofa, metropole 19. i 20. stoljeća su, upravo u granicama svojih tradicionalnih gradskih jezgara, još uvijek nedodirljive prijestolnice duha i

znanja. U postmodernu doba veliki London i veliki Pariz za Bogdanovića su opsade gradovi: „Oni se polako, ali sigurno sami opsađuju, a opsadne površine razlijevaju se i spajaju susjedne gradove i gradiće u trakaste „konurbacije“ ili u grozdasta gradska područja – *Ballungsgebiete*“ (Bogdanović, 2008: 152 – 153). Kozmopolitizam i fragmentiranost nisu jedinstveni indikatori postmodernizma urbanog života u suvremenoj Europi. Velik dio metropola okarakteriziran je postindustrijskim pejzažem. Grafiti i ulična umjetnost prekrivaju zidove i u centru i na periferiji; u povijesnim jezgrama dominiraju reklame – svjetlosni znaci, poznati logotipi i gigantski *billboardi* koji su prepoznatljivi i homogeniziraju pejzaž. Razlika između moderne i postmoderne bila bi, dakle, u tome što postmoderna može pokazati postojanje onoga što se ne može prikazati. Kao što pokazuje Fredric Jameson, a kasnije i Jean Baudrillard, logika simulakruma jača i intenzivira logiku kasnoga kapitalizma. Baudrillard u svojoj studiji *Amerika* (1986) daje komentar američke postmoderne (hiper)realnosti. Disneyland je očigledan primjer toga jer su u njemu likovi iz animiranih filmova materijalizirani, pretvoreni iz dvodimenzionalnih reprezentacija fantazije u realne fizičke objekte (simulakrum) koji naseljavaju cijeli pejzaž stvoren od istih tih sredstava i kombiniraju simulakrum. Za Baudrillarda (1993: 30), istina se o Americi i američkim gradovima može pokazati samo Europljaninu, jer samo on može uočiti savršeni simulakrum, simulakrum imanentnosti i materijalne transkripcije svih vrijednosti dok Amerikanci nemaju osjećaja za simulaciju. Oni su njezino savršeno oličenje, ali ne mogu govoriti o njoj, jer sami jesu njezin prikaz. Baudrillard upozorava na izmiješanost koja teži ukidanju razlike kao, primjerice, u New Yorku gdje svaka od velikih zgrada vlada ili je nekad vladala gradom – svaka etnička grupa vlada ili je nekad vladala gradom na svoj način.

Kaže se: europska je ulica živa, a američka mrtva. Nije točno. Nigdje nema veće snage, elektriciteta, životne energije i pokreta nego na ulicama New Yorka. Ljudi, vozila i reklame ispunjavaju ga čas žestinom, čas neusiljenošću.

Glazba je svugdje, promet gust, relativno tih (za razliku od nervoznog i teatralnog prometa na talijanski način). Ulice i avenije nikad se ne prazne, ali svjetla i zračna geometrija grada ne dopuštaju arterijsku bliskost europskih uličica. (Ibid.: 21)

Zato Amerika za Europljanina i dan-danas predstavlja prikriven vid izgnanstva, fantazmu iseljavanja i progonstva te otud izvjesna interiorizacija vlastite kulture. Postmoderni, suvremeni grad više nema granice koje omeđuju koherentnu i homogenu cjelinu. U megalopolisu kao što je New York izgleda da nema fiksirane prošlosti – ondje su samo sadašnjost i budućnost. De Certeau definira New York kao mjesto koje se nikad nije uspjelo

nositi s poviješću: „Za razliku od Rima, New York nikada nije naučio umjetnost starenja putem veze sa svojom prošlošću“ (Brandt, 2009: 566).

Robert Venturi, Denise Scott Brown i Steven Izenour u knjizi *Pouke Las Vegasa: zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme* (*Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, 1988) smatraju da svi gradovi nose pouke – fikcionalne, simboličke ili s namjerom uvjeravanja ljudi koji se kreću njima. U *Poukama Las Vegasa*, Venturi i suradnici ispitali su način prikazivanja koji koriste arhitekti kada se bave gradovima poput Los Angelesa i Las Vegasa. Planovi, rezovi i uzvišenja, koje su oni primijetili, bili su ne samo nesposobni predstavljati prirodu doživljavanja gradova u pokretu već su zapravo iskrivili to iskustvo pretvarajući ga u niz statičnih i izoliranih slika. Kao odgovor na nemogućnost ovih reprezentativnih tehnika za hvatanje našega perceptivnog iskustva, predložili su uporabu tehnike koja je bila još uvijek popularna u danima umiranja *pop-arta* – kolaž. Na glavnoj ulici suvremena grada, izlozi za pješake duž pločnika i vanjski natpisi usmjereni na cestu za vozače automobila gotovo podjednako dominiraju scenom (usp. Venturi, 1988: 10). Kod Venturija, svaki (američki) grad prije je arhetip nego prototip, prenaplašen primjer iz kojeg se mogu izvlačiti pouke u smislu tipičnog. Svaki grad jasno umeće elemente nadnacionalnog na lokalno tkivo: crkve u glavnom gradu religije, kasina i njihovi znakovi u glavnom gradu zabave. Ova „arhitektura spektakla“ proizlazila je izravno iz komercijalne prirode samoga grada – centra za mnoštvo uslužnih djelatnosti koje koriste arhitekturu kao način privlačenja pažnje i znatiželje potencijalnih klijenata. Autori su tvrdili da je potreba da barovi, restorani, hoteli i kasina budu vidljiviji i privlačniji dovela do vizualne kakofonije ulica Las Vegasa; to su ulice u kojima se znakovi smatraju važnijima od zgrada. Za Venturija i ostale autore, rezultat je arhitekture Las Vegasa – arhitektura grafičkog znaka u prostoru (usp. Cairns, 2008: 65).

Antropologinja Setha Low, urednica knjige *Promišljanje grada. Studije iz nove antropologije* (2006), u uvodu koji se bavi teorijskom analizom grada, piše o tome da postoji nedostatak antropološkoga teorijskog promišljanja grada i neprisutnost specifičnoga antropološkoga glasa na urbano-političkoj sceni. Ona upozorava na razliku između antropologije u gradu i antropologije grada, čime urbani kontekst postaje glavni istraživački interes. Teorijsko promišljanje grada nužno je za razumijevanje promjenjivoga postindustrijskog/razvijenog, kapitalističkog/postmodernog svijeta u kojem živimo. Pišući o društvenim odnosima, ekonomiji, urbanom planiranju i arhitekturi te religiji u gradu, navodi dvanaest vrsta gradova, o kojima govore sami članci u knjizi. Kako se radi o različitim

pristupima gradu, tako Low piše o etničkom gradu, podijeljenom gradu, rodnom gradu, prijemnom gradu, deindustrijaliziranom gradu, globalnom gradu, informacijskom gradu, modernističkom gradu, postmodernom gradu, utvrđenom gradu, svetom gradu i tradicionalnom gradu. Prva vrsta u podjeli jest etnička, gdje postoje dvije istraživačke struje: jedna koja grad proučava kao mozaik enklava koje su ekonomski, lingvistički i socijalno samodostatne te druga koja istražuje različite etničke skupine koje mogu, ali i ne moraju funkcionirati kao enklave (usp. Low, 2006: 22).

Podijeljeni grad: prva slika podijeljenoga grada jest Berlin. U antropologiji on se odnosi na skrivene rasne i klasne barijere upisane u metafore kao što su stambena četvrt, poslovni dio grada, otmjeni dijelovi i geto. Procesi koji su stvorili podijeljeni grad primarno su se proučavali u američkim gradovima. Najekstremniji primjer jest hipergeto (*hyperghetto*), koncept koji se odnosi na rasno i društveno-gospodarski odvojen dio grada unutar užega gradskog područja, a koji karakteriziraju nesigurnost svakodnevnog života, napuštenost od organizacija i institucija te nepoštivanje društvenih razlika.

Kod Low, rodni grad jest onaj grad koji se primarno shvaća kao mjesto muškaraca gdje žene – sa ostalim manjinama – još uvijek nisu punopravne građanke dok je prijemni grad onaj gdje postoji privremena simbolička kontrola ulice u vrijeme karnevala i parada. Deindustrijalizirani grad: obilježen je nezaposlenošću radnika zbog prestanka ulaganja u lokalnu zajednicu i propadanjem samoga grada zbog zatvaranja ili premještanja industrijskih pogona. Što se tiče razlika između modernog i postmodernog grada, Low definira moderni grad kao kolonijalni dok je postmoderni onaj gdje postoji prostorno-vremensko sažimanje koje je fragmentarno i eliptično: „Postmoderan grad jest grad iluzije, grad kulture potrošnje, grad urbane domene bez mjesta. Plasiranje gradova kao proizvoda stvara grad scenografskih lokacija.“ (Ibid.: 35). Za Low, globalni ili svjetski gradovi (*world cities*) jesu New York, Tokio i London dok su informacijski gradovi oni u kojima tijekovi u prostoru istiskuju značenja mjesta u prostoru. Prema Zoranu Poposkom, globalni grad jest onaj koji predstavlja novu graničnu zonu.

Globalni grad pojavljuje se kao nova granica (kao prostor stvoren diskontinuitetom, a u kojem diskontinuiteti dobivaju teren umjesto da ostanu na linijama razgraničenja), što rezultira stvaranjem nove topografije centralnosti i marginalnosti, grad je to „koji nadilazi nacionalne granice i stare podjele Sjever – Jug“. (Poposki, 2009: 47)

Dakle, oko tih gradova leže šira područja koja su sve više na periferiji i isključena iz glavnine gospodarskih procesa te koja su pokretačka snaga gospodarskog rasta u novom globalnom gospodarstvu. Na taj se način formira transnacionalni urbani sustav. Što se tiče fikcije i postmoderne, one su privilegirani oblik jer dopuštaju manipulaciju točke gledišta uporabom parcijalnih ili umnoženih narativnih perspektiva.

Složenost urbanog prostora proizlazi iz postmodernizma zahvaljujući pluralizaciji prostora, vremena i društvenog diskursa, a otuđeni modernistički gledatelj zamijenjen je mnoštvom perspektiva koje proizvode heterogene prikaze grada. (Bentley, 2014: 186)

Kod postmodernoga ili globalnoga grada, prikaz na filmu preplavljen je temama o fragmentarnosti vremena i prostora, a većina američkih filmova prikazuje američki grad kao sustavno fragmentiran i privatiziran. Novi javni prostori jesu megakompleksi i šoping-centri koji su zamjena tradicionalne ulice. Fragmentacija znači da naše svjetove prepoznamo na nepovezane, kaotične načine. Film kao medij nema ista ograničenja kao pisanje i možda je prikladno što je postmoderna kriza prikazana putem ovog medija. Fragmentacija je u isto vrijeme politička i spacijalna. Postmodernizam u širem opsegu jest kriza znanja i zastupljenosti. Modernizam određuje da je slika realnost i fotografija povijest. Postmoderni vrhunac upravo je to što ne znamo razliku (lišen je stabilnog, neutralnog, vanjskog mjesta). Ali ipak postoji postmoderni *flâneur*. On je figura koja potvrđuje fragmentiranost, ali ipak inzistira na hodaњу i iskustvu kroz grad te prigovara onome što vidi. Postmodernu, kako smatra i Shiel (2001: 9), ne treba analizirati kao kraj nečega, već kao razdoblje još potpunije i totalne modernizacije, razdoblje potpuna uključivanja ruralnog prostora u urbani, razdoblje potpune kolonijalizacije svakodnevice (uključujući više područja kulture) – od kapitala i globalizacije urbanog društva do gospodarstva i kulture – kao procesa koji je započeo u 1960-im godinama. Fragmentarnost prostora i grada u cjelini najbolje se analizira pomoću arhitekture kao proizvođača i propagatora filmskoga grada.

2.2. Arhitektura na filmu

Giuliana Bruno, koja dugo istražuje spoj vizualnih umjetnosti, filma i arhitekture, u djelu *Pokret i emocija: film i taktilni prostor* (*Motion and Emotion: Film and Haptic Space*, 2010) iznosi stav da gledanje filma nastanjuje pokretnu urbanu kulturu modernosti, to je imaginarni oblik flanerizma: „Rođak putnika na željeznici i urbani šetač, gledatelj filma – današnji *flâneur* – putuje kroz vrijeme u arhitektonskoj montaži“ (Bruno, 2010: 17).

Zanimljivo je da grčka riječ *kinema* označava i kretanju i emociju. Stoga je film moderno sredstvo „prijevoza“ u punom značenju te riječi. Prijevoz uključuje vrstu nošenja kao da je zanesen emocijama, kao u prijevozu veselja, ili u *trasporto*, što u talijanskom označava privlačnost ljudskih bića jednih prema drugima. Bruno vidi arhitekturne kadrove poput filmskih kadrova, oni su transformirani otvorenom vezom pokreta i događaja. Ne samo vektori i smjerne strelice, ta su kretanja prakse prostora ili provjerljivi zapleti svakodnevnog života. Kretanje su područja mobilizirana iznutra, one su mapiranje praktičnih prostora – pejzaža emocija. Na ovaj način urbana iskustva – dinamika prostora, kretanje i proživljeni narativ – utjelovljuju efekt filma i njegove intimne promenade. Film ostaje neodjeljiv od flanerizma: on je dio „šetnje ulicom“, putujuća uporaba ulice i varijacija prenamaglašana hoda.

Film slijedi geografske puteve arhitekturnog istraživanja: privlači višestruke poglede na pitoresknu rutu. Nanovo osmišljava ovu praksu na moderne načine, pritom dozvoljavajući gledateljskom tijelu da poduzme neočekivane istraživačke puteve. (Ibid.: 24)

Film počinje sebe povijesno definirati kao arhitektonsku praksu: forma je umjetnosti ulice, agent u gradnji gradskih pogleda. U doba filma, ulični pogled jednako je filmska konstrukcija koliko je i arhitektonska konstrukcija. Le Corbusiereova artikulacija arhitektonske promenade, prvi put razvijena 1923., opisuje arhitekturu kao film. Zato je prikladno da je filmaš i filmski teoretičar Sergej Ejzenštejn, koji je bio i arhitekt, zamislio tu notaciju slično i da je to rezoniralo u njegovu radu. Ako film povlači svoju naklonost flanerizmu iz arhitektonskog polja, to je zato što sama arhitektura sadrži verziju kinematografije. Bruno objašnjava filmsku i arhitektonsku vezu interesom Kracauera koji se zanima za arhitekturnu fizikalnost, isto kao i za materijalnu prošlost. Konstruirao je vezu između povijesti i ulice pokazujući da „kada se povijest stvara na ulicama, ulice se pojavljuju na ekranu“. Kako on pokazuje, obzirnost prostora filma mora uključivati arhitekturu kinodvorana, jednog od najvažnijih, a najmanje istraženih polja filmskih studija. Kracauer je autor koji je, za razliku od Benjamina, mnogo više okupiran vezom između grada i filma. U srcu njegova djela, u različitim studijama suvremene popularne kulture u *Frankfurter Zeitungu* tijekom Weimarske Republike, kao i u njegovim opsežnim analizama posvećenim filmu u poslijeratnom New Yorku, vizija je filmskih kvaliteta modernoga grada. U eseju *Kult distrakcije* (*Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces*) iz 1926. godine, Kracauer istodobno najavljuje i prisvaja Benjaminov pokušaj razvijanja radikalne vizije o filmskoj disperziji – *Zerstreuung* te nudi možda opreznije i politički dvosmislenije razumijevanje. U *Kultu distrakcije* opisuje *Gesamtkunstwerk* efekt novih berlinskih kina, prilagođenih ukusu viših klasa: „Distrakcija,

koja ima značenje samo kao improvizacija, kao refleksija nekontrolirane anarhije našeg svijeta – presvlači se draperijom i tjera natrag u artistsko jedinstvo koje više ne postoji“ (Kracauer, 1995: 327 – 328). Prema Grahamu Gillochu, Benjamin kombinira iskustva filma i arhitekture preko koncepta distrakcije dok Kracauer, privilegirajući improvizaciju, postulira radikalno razdvajanje arhitektonskog od filmskog.

Za Kracauera prizivanje pejzaža privilegira nepredvidljivost i spontanost prirode *vis-à-vis* arhitekture kao monumentalnog djela umjetnosti. Prema njemu, uhvatiti brzinu i turbulenciju gradskog života, jedinstvena je misija i obećanje filma. (Gilloch, 2007: 125 – 126)

Rana kinematografija prisjećala se grada: napravila je svoje vlastite panorame i montaže ulice fiksirajući nestajući trenutak prolaženja kroz lokaciju na teksturu poput voska od celuloida i površine ekrana. U vizualnom stilu ocrtavanja pogleda, film je stvorio modernu sliku grada te više poslova za gledanje i lutanje na površini. Na filmu, arhitektonski prostor postaje uokviren za gledanje i nudi se za gledanje kao proputovani prostor – za daljnje kulturološko putovanje. Privučen pejzažem, gledatelj postaje posjetitelj, simultano ispreplićući prošlost i budućnost u predstavljanju grada. Ovaj gledatelj filma jest turist kulturološke memorije. Film pripovijeda priču u definiranom vremenskom okviru, gdje su sekvence nepromjenjive i logično ograničene. Dramaturgija je u arhitekturi, s druge strane, dinamična. Njezin se promatrač slobodno kreće kroz prostor, prema načinu na koji je arhitekt postavio svoja poglavlja. Putovanje kroz fizički prostor postaje niz diskurzivnih sekvenci akcija. Na taj način, arhitektonski prostor dramaturški je strukturiran i temelji se na vizualnoj naraciji svoje mentalne mape. U filmu i književnosti, pripovijedanje se treba odvojiti od vanjske i unutarnje perspektive pa tako u čitanju arhitekture postoji dvostruka vizija: ona samog prostora i ona sudjelovanja u kojem se prostor neposredno doživljava.

Film nastavlja arhitekturni habitus: stvara običaj gradnje setova od zgrada i pokreta, i ima naviku zauzimati prostor. Stalno korišten i preuziman, životni je prostor modeliran ili, drugim riječima, „dizajniran“. Zapravo, baš kao *abito* – haljina, okoliš odgovara nama. U potrošnji prostora, lokacija je „nošena“ i iznošena od korisnika. Tako se proživljava film kao što se proživljava prostor koji se nastanjuje u dodirnoj percepciji intimnosti. (Bruno, 2010: 31)

Arhitektura se percipira kao dio nekog slijeda događaja, kao dinamičan proces. Mobilnost, kao kinematografski oblik, temelj je tih arhitektonskih pristupa. Promjena odnosa između prostorne percepcije i kretanja, panoramska umjetnost, mobilna arhitektura i film ostvaruju pokretnu sliku koja ih ujedinjuje na karti moderne. Oni predstavljaju savršen primjer opipljiva oblika prostora – u praksi „prometa“ koji prenosi odnos između pokreta i emocija.

Poput filmova, arhitektura i cijeli gradovi mogu imati linearne, nelinearne i multinarativne osobine. Za razliku od filma, ova narativna kvaliteta povezana je u arhitekturi s našim tjelesnim pokretima kroz prostor i s našim angažmanom u odnosu na društvene prakse koje se događaju u tim prostorima. U ovom modelu, naše je tijelo, prema analogiji Merleaua-Pontyja (1962: 139), ne samo pasivni objekt u prostoru ili u vremenu nego ono „nastanjuje prostor i vrijeme“. Merleau-Ponty dalje istražuje ovu nimalo dualističku ontologiju između preklapanja tijela i svijeta. Kada se prevede u svijet utjelovljenoga filmskog čitanja arhitektonskog prostora, to bi se moglo tumačiti kao naš pokret, a aktivnosti unutar urbanog prostora utječu na način na koji se taj prostor „uređuje“, stoga utječu na njegovu priču. Dakle, vizualna kultura ima važnu ulogu u koreografiji „iskustva prostora“ – mobilizacija je to koja je oformila moderno razumijevanje grada.

Urbana arhitektura moderne ere pretpostavlja da je površinska razrada presudna za izričaj identiteta. U mnogim društvima u kasnom 19. stoljeću, gdje su modernizacija i nacionalni osjećaj išli ruku pod ruku, arhitektura predstavlja tekst u kojem se mogu iščitati prošle tradicije i buduće težnje. Zahvaljujući arhitekturi, želje javnosti mogu dobiti izražaj (usp. Campbell, 2005: 35). Takav je primjer Madrid u filmovima Pedra Almodóvara. Španjolska prijestolnica jest milje njegovih filmskih priča i milje glavnog lika. Filmski likovi kod Almodóvara gradski su stanari, a njegove priče mogu biti prikazane jedino u urbanoj sredini, stoga on postaje kroničar te sredine. Njegovi rani filmovi u kojima je prikazan Madrid 1970-ih i 1980-ih godina proizvod su i svjedočanstvo *movida*³², pokreta koji započinje odmah nakon smrti generala Franca 1975. godine. Nakon smrti Franca, Madrid se pretvara u nešto sasvim drugo. Grad je to koji izlazi iz zaostala političkog sustava i bori se stvoriti moderno gospodarstvo te entuzijastički ulazi u novu fazu razvoja i stvaranja veza sa svijetom. Madrid nudi širok spektar analiza upravo zbog ubrzane tranzicije iz političkog i simboličkog centra jednog režima u glavni grad demokratske i postmoderne Španjolske. Paseo de Castellana nije bila samo mjesto spektakla i samouvjerenosti za Franca nego je bila glavni lik u novoj izgradnji Madrida. Planiranje i urbani razvoj rekonstruirali su grad uz ovu ulicu povlačenjem gospodarske aktivnosti i turizma iz središta prema sjevernoj periferiji. Ovaj razvoj Castellane definirao je nov Madrid i predstavljao nov pejzaž korporativne Španjolske. Nove zgrade urbanog razvoja, ali i one unutar staroga grada, brzo su postale prepoznatljive na međunarodnoj razini. Popularna kultura brzo je upotrijebila ovaj novi

³² *Movida* – sociokulturološki pokret vezan uz razdoblje tranzicije u Španjolskoj koje počinje 1975. (smrt generala Franca) i traje do sredine osamdesetih godina. *Movida* se najviše osjetila na području filma, kazališta, glazbe, mode i likovnih umjetnosti. (Almodóvar, 2005: 7)

pejzaž, što se očituje u Almodóvarovim filmovima. Otvaranje ulica Madrida nakon smrti Franca povukla je mnogo više od same prisutnosti građana u fizičkim prostorima grada – ta fizička prisutnost ide pod ruku s pojavom otvorenijih i inkluzivnih javnih prostora u demokratskoj eri. Henri Lefebvre smatra da je prostor društvena produkcija koja dopušta hegemonijskim klasama da zadrže svoj utjecaj i produže akumulaciju kapitala. Do 1975. godine režim jasno igra ogromnu ulogu u ograničavanju javnog diskursa, odnosno građanima je eksplicitno zabranjeno javno govoriti protiv tadašnjih politika. U tom razdoblju Madrid doživljava renesansu *undergrounda* i kontrakulture, dom je različitih pokreta mladih – *punka*, *rocka*, u njemu se održavaju brojne izložbe, koncerti, modni performansi, izvedbe uličnoga kazališta i – snimaju se filmovi³³.

Madrid u filmovima Almodóvara nije raj, nije mjesto u kojem se lako dostiže sreća. On ismijava mit o „Madridu kao centru univerzuma u koji svatko dolazi da bi se zabavljao“ i suprotstavlja mu se... Kombinacija realizma i vještine, društvena analiza i reference na Hollywood, snimanja na lokacijama i setovi u studiju fundamentalno su obilježje Almodóvarova djela i ono ključno u razumijevanju i analizi Madrida u njegovim filmovima. (Mazierska, Rascaroli, 2003: 30 – 31)

On prikazuje Madrid kakav je u realnosti: kao višeslojan grad sa svim negativnostima i nepripadanjem postmodernom društvu, kao mozaičan grad koji gubi individualnost. Jedna konkretna lokacija postaje metaforičan prostor transformirajući jedan grad u tisuće. Madrid je još uvijek Madrid jer se lokacije prepoznaju, a njegovi likovi često spominju imena konkretnih ulica, trgova i kazališta. Filmovi s radnjom u Madridu sadrže i reference iz španjolske kulture (kuhinja, glazba, folklor) te usporedbe života u gradu s onim u selima iz kojih dolaze glavni likovi. Madrid također pokazuje i negativnosti suvremena velegrada: uporabu droge, zagađenje i ogromnu društvenu polarizaciju. Postmodernizam se zasniva na prepoznavanju toga da više ne postoji stabilno, neutralno mjesto i da se često ne mogu razlikovati realno i simulirano. Za razliku od drugih starijih medija, film je najpovoljniji za predstavljanje postmoderne krize: „Madrid jest i postmoderni jer je povijesno grad imigranata – danas je već poznato da starosjedioci u Madridu ne postoje i da je Madrid artificijelan, konstruiran grad koji nije reprezentativan za ostatak Španjolske“ (Ibid.: 33). Za mnoge migrante, vidljivost u javnom prostoru stavlja ih u opasnost zbog njihova ilegalnog statusa. Istodobno, ova marginalizirana pozicija grada zatvara njihov pristup prostoru. Razumijevanje takvih prepreka u prostoru ključno je za razumijevanje postmodernog doba. Prostor ima privilegiranu poziciju u kritičkom promišljanju urbane arhitekture koja se ne može shvatiti

³³ Četvrt Malasaña, koji je od Plaze Mayor glavna točka „dekadencije“, u to vrijeme uspoređuju s Greenwich Villageom 1960-ih i 1970-ih godina. (Ugarte, 2011: 106)

samo u smislu izolirano konstruiranih individualnih zgrada (iako postmoderna arhitektura s vremena na vrijeme ostavlja suprotan dojam) već se mora shvatiti i kao dio povijesnih procesa kojima su ljudi glavni pokretači. Madridska kultura raste, glavni grad više nije mjesto sveprisutne moći, već grad u kojem njegovi stanovnici i posjetitelji uživaju u onome što on može ponuditi. Kod Almodóvara, naglasak je na politici svakodnevice i otvaranju gradskih ulica, kao i na virtualnom gradu, zbog čega Madridu omogućuje novo kulturno otvaranje, gdje marginalizirane grupe mogu u javnom diskursu postati vidljive te mogu postati dijelom urbanog i kulturnog pejzaža grada. Diskusije oko javnog prostora pokreću pitanja u vezi s javnom sferom, ideja je to koju je razvio već spomenuti Jürgen Habermas, i sa stvaranjem buržoazijskog društva krajem 18. stoljeća. Radi se o diskurzivnom prostoru, koji je postojao između države i društva, otvorenom za debate o javnim pitanjima i pitanjima zajedničkog interesa. Nakon političke promjene u Španjolskoj, kao što ističe Molly Palmer (2011: 11), javna i privatna sfera u Madridu zamijenjene su idejom o javnoj sferi „intimnog“, privatnog, što uzima zamah u feminističkom pokretu, kao i u seksualnom oslobođenju homoseksualaca i transvestita koji postaju vidljivi na ulicama Madrida. Također, iako mnogi kritiziraju pokret *movida* zbog nedostatka političnosti i zbog površnosti (uključujući i filmove Almodóvara), ipak sami su autori, nastavlja Palmer, sposobni za artikuliranje novog pristupa razumijevanja veze između privatnog i javnog.

Sva su Almodóvarova djela reprezentacija Madrida i istodobno objekti madridske kreacije. On je zaintrigiran fizičkim i geografskim čimbenicima u razvoju i promjenama u Madridu i rijetko se bavi povijesnom prirodom tih promjena. Naglasak je na politici svakodnevice i otvaranju gradskih ulica, kao i na virtualnom gradu. Almodóvar je napravio španjolsku prijestolnicu poligonom za neke od svojih najprepoznatljivijih radova, a njegova intimna bliskost s madridskim trgovima, parkovima i ulicama dala je filmovima nepogrešivo autentičan osjećaj mjesta. U Almodóvarovu Madridu vide se neka od najznačajnijih mjesta i spomenika – Gran Via i njegovi karakteristično osvijetljeni znakovi u *Ženama na rubu živčanog sloma* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), lijepa Plaza Mayor u *Cvijetu moje tajne* (*La flor de mi secreto*, 1995) i Puerta de Alcalá u *Živom mesu* (*Carne trémula*, 1997). Madridska arhitektura spoj je različitih prizora, karakterističnih avenija, fontana, predgrađa s malim razvojem, ultramodernih staklenih i čeličnih nebodera duž Castellane i malih kućica u industrijskim područjima u kojima živi radnička klasa. Madrid na filmu, prikazan kroz tradicionalne urbane prostore i gradsku arhitekturu, kritika je momentalnoga urbanog življenja. U tim filmovima promatraju se krize u ljudskim odnosima.

Pojedinci prikazani u ovim filmovima izgledaju kao da su i sami anonimni, čak i kada su usred gomile.

U filmu *Žene na rubu živčanog sloma*, Almodóvarovom prvom velikom međunarodnom hitu, Madrid je više pozadina nego subjekt u prednjem planu. Ova frenetična *pop-art* farsa govori o nekoliko žena s besmisleno kompliciranim životima koji se isprepliću, a odvijaju se u primarnim bojama Madrida: „Grad omogućuje slučajnosti, preklapanje narativa i brz ritam nalik na *screwball* komediju. Njegovi su likovi kozmopoliti, vrsta koju Sennett definira kao onoga tko se „udobno kreće u diverzitetu“ (Campbell, 2005: 35). Prema Diani Nenadić (2003), u filmu se predmeti instrumentaliziraju na dinamičan i multifunkcionalan način, srodan onome u djelima Billyja Wildera, podupirući manirističku fragmentaciju i teatralizaciju prostora, svjesnu estetizaciju kiča, a ponajviše zaplet zasnovan na komičnim nesporazumima i rasplet popularne farse. Na Almodóvara dosta utječe sjevernoamerička kinematografija, posebice rani John Waters i Andy Warhol, zatim Alfred Hitchcock (posebno u filmu *Žene na rubu živčanog sloma*), ali i melodrame Douglasa Sirka. Iako su stan koji pripada Pepi (Carmen Maura) i menažerija na terasi očigledno i namjerno studijski set, ipak se naglašava da se nalaze u prizemlju Calle de Montalban 7, 28014 Madrid, na Calle Alfonso XI. uza zapadni rub Parquea del Retira. Eksterijerni javni prostor u naraciji te sam identitet i postojanje protagonista ovise o javnim prostorima grada. Film završava scenom koja se odvija u zračnoj luci Adolfo Suárez Madrid-Barajas. Scena zračne luke primjer je nemjesta supermoderniteta, kao što ga opisuje Augé. Kao mjesta tranzita, nemjesta ne dopuštaju socijalni život te demonstriraju osamljenost onih koji ih okupiraju. Zbog ove igre na granicama identiteta ili graničnih nejasnoća, Almodóvara oduševljavaju lokacije na rubovima. Zračna luka Barajas pojavljuje se u gotovo svim njegovim filmovima, kao i garderobe filmskih studija, kazališta i noćnih klubova (usp. Marsh, 2006).



2. *Žene na rubu živčanog sloma* (Pedro Almodóvar, 1988). Menažerija na terasi sa pogledom Madrida.³⁴

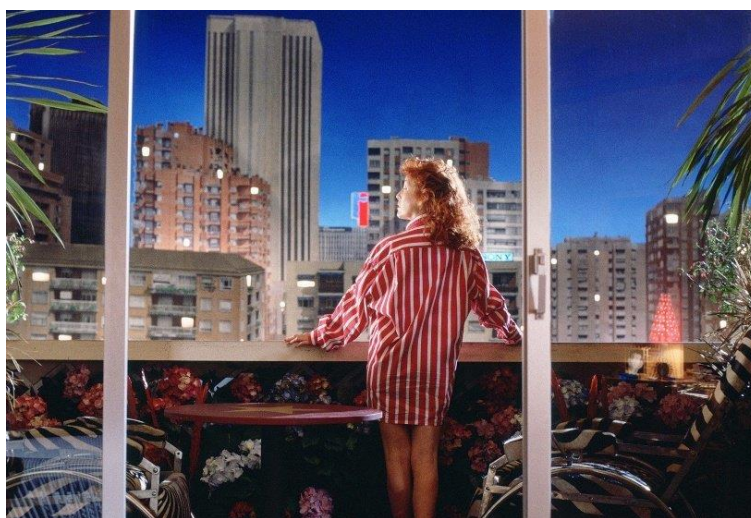
U filmu *Kika* (1993), Madrid je prikazan kao grad voajerističkih spektakala. Radnja se djelomično događa u Madridu, točnije u stanu Kike (Verónica Forqué) i djelomično u vili u Casa Youkali. Uglavnom su snimani interijeri rekreirani u studiju. Ideja o velegradu utjelovljena je kroz pogled iz Kikine i Ramónove (Àlex Casanovas) spavaće sobe koji prikazuje nebodere i balkone. Zgrade s prozorima gledaju jedne u druge, a ljudi se špijuniraju kroz tisuće procjepa.

Kada je riječ o voajerističkom gradu, protagonist promatra urbanu distopiju sa sigurne distance i iz privatnosti svoga doma. Promatranje za njega glavni je čin povezivanja sa svijetom. Figura nevidljiva voajera proizvod je tehnologije i pristupa u privatni sektor drugih. Moderni bodlerovski *flâneur* s ulica postaje postmoderni virtualni voajer. (AlSayyad, 2006: 11 – 12)

Nekoliko scena pokazuje eksterijere poput željezničke stanice u Madridu – Puerta de Atocha, jednog od najzanimljivijih projekata kasnih 1980-ih i ranih 1990-ih koji je dizajnirao Rafael Moneo i koji je karakterističan po čeličnim i staklenim konstrukcijama te tropskim vrtovima i unutrašnjim izloženim strukturama. Almodóvar je u *Kiki* prikazao i jednu istinsku atrakciju Madrida – bistro Bella Artes, dio Kraljevske akademije umjetnosti San Fernando, u kojem se u jednoj sceni Andrea (Victoria Abril) i Nicholas (Peter Coyote) susreću i govore o scenariju. Bistro je gotovo svetinja u Madridu – bivši učenici Akademije uključuju Picassa i Dalija, a sam objekt ima zapanjujuću umjetničku zbirku koja obuhvaća pet stoljeća (Goya na zidu u pozadini jest autentičan). *Kika* je film o postmodernom društvu spektakla u kojem vlada voajerizam. Za Baudrillarda, postmoderna je igranje komadima, a upravo se tim komadima igra i Almodóvar – fragmentima urbane bajke, trileru, kviz-šoua, kazališta, misterije. U filmu su prisutne reference na više filmova i redatelja – plakat iz *Voajera* (*Peeping Tom*, 1960)

³⁴ Izvor: <https://www.abc.es/media/cultura/2017/05/22/cinemadrid02-kdxD--620x349@abc.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

Michaela Powella u studiju Ramóna; *Povećanje* (*Blow-up*, 1966) Michelangela Antonionija citira se dvaput, no najočiglednija referenca jest ona na Hitchcockov *Prozor u dvorište* (*Rear Window*, 1954). *Kika*, kao i *Prozor u dvorište*, jest film o vezi između voajerizma i vizualnog medija, ali i veza između voajerizma i grada. Filmski setovi kod Almodóvara imaju slično značenje kao kod Hitchcocka – oni su portret jednoga grada premda je grad u *Kiki* anoniman i neprepoznatljiv. *Kika* pokazuje vrlo malo „realnog“ Madrida i prepoznatljivih lokacija. To je film o tegobi velikih gradova. Ono što vidimo u filmu jest reprezentacija Madrida u setu realnog šoua Andree, odnosno sjećanje na grad u seriji panela, kartonskih modela Madrid Towera, KIO Towersa i Europe.



3. *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993). Panoptička perspektiva Madrida.³⁵

Reprezentacijski „problem“ grada povlači dualno istraživanje „vizualnih“ i „taktilnih“ mogućnosti medija. De Certeau u svojim analizama specijalnih praksi grada teorijski elaborira modelsku vizualnu/taktilnu paradigmu, odnosno opisuje grad kao iskustvo voajera ili pješaka. Voajer promatra grad odozgo (već je spomenut njegov primjer New Yorka gledanog iz World Trade Centra) i ova panoptička perspektiva čini kompleksnost grada čitljivom i prikazuje mobilnost u transparentnom tekstu. Ipak, oni koji prakticiraju život u gradu žive „dolje“, ispod praga gdje počinje vidljivost. Oni hodaju, to je elementarni oblik iskustva u gradu. Filmska umjetnost, vizualna i mobilna istodobno, sposobna je preuzeti pozicije voajera i pješaka, odnosno onog što je kod Lefebvrea simultano ispitivanje povijesti prostora (od ranih feudalnih struktura do suvremenih metropola) i kulturno pregovaranje s tim prostorima (od umjetnosti do arhitekture). Tako su slike iz četvrti La Ventilla s

³⁵ Izvor: <https://i.pinimg.com/originals/8b/db/d0/8bdbd09299fd9d132d6013755db95d0b.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

tornjevima KIO-a u pozadini Almodóvarova najgrčevitija postmoderna potvrda otpora prema kapitalizmu. Na prvi pogled, slika jednog tornja u pozadini izgleda kao geometrijsko nadređivanje: obilježena je nizom vanjskih metalnih šipki i štapova koji simetrično formiraju križeve, nalik računalnoj grafici. Slike iz dominantnog nebodera čine to da jukstapozicija između urbanog života na cesti i postmoderne arhitekture izgleda umjetno.

U filmu *Cvijet moje tajne*, Madrid je grad s mnogo lica i tisućama životnih stilova: narkomani i skinhedi na ulicama, eksperimentalno kazalište, grafiti na zidovima, restorani, dječja igrališta, monumentalni trg. Kozmopolitski je to grad u kojem se diskursi iz Bosne miješaju sa sjećanjem s jednog putovanja u Atenu, ali i s povratkom ruralnom podrijetlu. Prema Mazierskoj (2003: 45), Madrid u filmu jest grad smješten u melodrami. Leo (Marisa Paredes) autorica je uspješnih sentimentalnih romana koje piše pod pseudonimom Amanda Gris te proživljava bračnu krizu. Priča se temelji na trima polaritetima: grad – selo, život – smrt, realno – artificijelno.

1. Polaritet grad – selo. Leina obitelj dolazi iz Almagroa, sela u La Manchi. U Španjolskoj, masovni egzodus iz sela – počeo tijekom 60-ih godina prošlog stoljeća – još uvijek traje. Grad je postao mjesto stanovanja za oko tri četvrtine španjolske populacije pa tijekom 1980-ih godina brojni filmovi grade svoju priču oko krize subjekta, izravno povezane s gradskim prostorom koji preoblikuje i transformira tradicionalne veze između ljudi sa sela i koji je prepreka građenju trajnih veza. Ipak, gradski je prostor istodobno i prostor u kojem individualac mora živjeti. Kriza Almodovarovih likova rezultat je dihotomije grada i sela. Grad je taj koji je opresivan i izolira čovjeka. Brzina, dehumanizacija i nasilje pretvaraju grad u nepoželjno mjesto. Selo pak posjeduje idealiziran status, sadrži neku vrstu utopije (usp. Ruiz, 2007: 67).

2. Polaritet život – smrt. Grad je taj koji kod Leo intenzivira bol zbog neuspješna braka, ali i sreću te uzbuđenje. Leo se bori protiv polariziranih snaga. Pokušava počiniti samoubojstvo, ali ne uspijeva zahvaljujući telefonskom pozivu svoje majke. Taj poziv simbolizira njezino podrijetlo i seoski život iz prošlosti.

3. Polaritet realno – artificijelno. Pri kraju filma, Plaza Mayor, glavni trg španjolske prijestolnice, transformirana je u scenu u kojoj Leo i Ángel (Juan Echanove) plešu pokazujući teatralnost Madrida. Španjolska prijestolnica vidljiva je i vrlo prisutna kroz barove, restorane, ulice, zgrade i trgove. Brojne su reference na suvremeno španjolsko društvo, to su, primjerice, protesti protiv premijera Felipea Gonzáleza. Almodóvarov

postmoderni Madrid, iako nekad predstavljen kao mizanscena, nije lažan grad i nikad ne nestaje pod slojevima svoje reprezentacije. U filmu *Kika*, dehumanizacija grada još je naglašenija zahvaljujući prikazu nasilnog tipa novinarstva, vođenog željom za profitom koja ne poznaje granice između privatnog i javnog života.



4. *Cvijet moje tajne* (Pedro Almodóvar, 1995). Plaza Mayor³⁶

Prema Hughu Campbellu (2005: 33), u Almodóvarovim filmovima gradovi su prilagođeni razlikama, njihove su granice fluidne, idealne za performans; poput mjesta u kojima kategorije unutarnjeg i vanjskog, javnog i privatnog postaju isprepletene. Campbell smatra da Almodóvar sugerira kako su njegovi likovi uhvaćeni u mreže nesretnih događaja svakodnevice te kako ne mogu biti oslobođeni lokacija u kojima žive.

No ove visoko obojene lokacije upućuju na rane kazališne scene u Madridu, gdje ravna pozadina daje radnji živopisnost i teatralnost, koje joj inače nedostaju.

Njegovo inzistiranje na preklapanju scene i ulice te njegov osjećaj za to da se psihološke dubine mogu shvatiti putem performansa, doprinose pogledu na urbani život koji dopušta intimnost i emocionalnost s jedne strane te javno izlaganje i teatralnost s druge, pri čemu se međusobno nadopunjavaju. Moguće je špekulirati da ima nečeg svojstvenog za španjolski grad – neko zadržavanje slike u javnosti, što čini ovu koegzistenciju mogućom. (Ibid.: 34 – 35)

Jedan element povezuje ova dva, ali i ostale Almodóvarove filmove: mapirana slika. Prema Brendi Cromb (2008: 86), on ponovo iscrtava mape svojega moralnog univerzuma: političkog, ekonomskog, generičkog. Mapa, sama po sebi, nije transparent ili problematična slika. U *Cvijetu moje tajne* referira se na to da je mapa nužno politička: ona je slika teritorija koji je definiran političkom realnošću, migracijama, ratovima itd. Baudrillard koristi

³⁶ Izvor: <https://blog.esmadrid.com/blog/es/wp-content/uploads/2013/03/laflor2.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

metaforu mape kako bi objasnio logiku simulacije. U jednoj sceni gdje je Leo zarobljena u masi ljudi na studentskim demonstracijama, kamera je postavljena u tu masu čineći da se gledatelj osjeća dezorijentirano kao i Leo. Usklici i zvižduci samo povećavaju tenziju i konfuziju. Okružena ljudima, individua se transformira u uniformiranu gomilu (usp. Ruiz, 2007: 70 – 71). Madrid i njegovi prostori jesu prostori slobode – građanske, umjetničke, kreativne. Grad je oduvijek bio prostor neograničenih mogućnosti iako je, paradoksalno, ograničen prostor.

Filmski setovi služe portretiranju jednoga grada i prostora gdje se miješaju privatno i javno, a filmska se priča ne može osloboditi lokacije, kao i arhitekture koja je filmom prikazana kao atrakcija. Eksterijerni javni prostor u naraciji te sam identitet i postojanje protagonista ovise o javnim prostorima grada.

2.3. Grad kao stanje filmskih likova

U gradu – kao filmskom gradu – svijest jednoga građana ne završava ondje gdje završava tijelo niti grad završava ondje gdje završavaju zidovi. Granice su fluidne, one su propusne kao površina kože. Kao što je Georg Simmel filmično napisao, „u metropolisu, osoba ne završava granicama svojega fizičkog tijela. Na isti način grad postoji samo u totalnosti efekata koji nadilaze njegovu najbližu sferu“. I za Kracauera (1995: 66) putovanje je *a la mode* pa omogućava ljudima da osjete nepoznata mjesta: jedan hotel isti je kao i neki drugi, a priroda u pozadini poznata je iz ilustriranih magazina. Film postaje značajan element društvene dinamike koju Lefebvre pripisuje „materijalizaciji ‘socijalnog bića’“.

Allan Siegel (2003: 137) smatra da kinematografski procesi specificiraju predstavljanja grada, mijenjaju sjećanja i oblikuju perspektivu povijesti koja uzrokuje formulaciju i shvaćanje socijalnog prostora – regenerirajući procese gledateljstva i time mijenjajući društveni kulturološki vokabular. Rana kinematografija prepuna je mnogih primjera filmova koji predstavljaju grad i urbani prostor – filmova koji elaboriraju prakse specijalizacije u određenom povijesnom trenutku. Simptomatična getoizacija diskursa i njezina akademska izoliranost njeguju ograničenja i polja djelovanja koja nas vode daleko od tih arena u kojima postoji vitalna interakcija grada i filma. Siegel analizira slike višedimenzionalnoga grada koji predstavlja ideološke koncepte, ekonomske snage i socijalne prostore što reflektiraju raznolikost kulturoloških, povijesnih i geografskih markera.

Promjene upozoravaju na topografiju i stavljaju u fokus ono što Lefebvre naziva problematikom prostora: probleme urbane sfere (grad i njegovi proizvođači) i svakodnevice (programirana potrošnja), [koja] je zametnula problematiku industrijalizacije.

Ta topografija pruža vidljivi indeks kvaliteta koje Lefebvre naziva „svakodnevica“. Društveni prostor filmska je prezentacija urbane stvarnosti i mjesto (ili arena) unutar koje se odvija filmski spektakl – dom, kino ili kinokompleks. (Siegel, 2003: 144)

Siegel vidi to mjesto na raskrižju filmskoga i svakodnevice, gdje se te dvije stvarnosti isprepliću i izgleda da njeguju jedna drugu, kao mjesto koje „ima čudne učinke“, kako je Lefebvre rekao, kao „mjesto koje oslobađa požudu“.

Mjesto postaje spektakl, označitelj filmskog subjekta, metafora za stanje uma protagonista. Upotreba kinematografskog prostora na ovaj način može biti snažna. Mjesta mogu biti reprezentirana tako da se „ide“ protiv opisnog značenja i narativnog tijeka ili konstruirana unutar kinematografskog prostora da bi se ponovo koristila u raznim okolnostima. (Aitken, Zonn, 1994: 17)

Najbolja ilustracija označitelja filmskog subjekta i grada kao stanja uma bio bi redatelj Wim Wenders čiji su filmovi sredstvo psihološkog putovanja koja pak stvaraju kulturološka putovanja, prijelaze i tranzicije: njegov osjetni prostor nudi praćenje kadrova kulture putovanja i sredstava psihoprostornog putovanja. Kod Wendersa, grad je očito izložen kao društveno tlo. On je moderna kartografija, grad primjećuje kulture i okvir je kulturnog mapiranja. On je mapa razlika, proizvod društvenih fragmenata i kroskulturnog putovanja. Grad je putovanje identiteta u tranzitu i kompleksna tura identifikacija.

Centralna figura u filmu treba se iz perspektive gledatelja neprestano kretati na liniji između pojavnog i nezamislivog. Rodno specifične, jezične, geografske i kulturne granice uvijek su dostupne. Stalnim prelazenjem tih granica nezamislivo postaje filmska realnost. (Bruno, 2002: 66)

U svojem eseju *Velegradovi i duhovni život* (1903), Georg Simmel govori o utjecaju moderne metropole na psihi i na unutarnji život njezinih građana. Za Simmela, grad se sastoji od niza zbivanja i dojmova, no grad je, iznad svega, fizička reakcija pojedinca na zbivanja i dojmove koji mu se daju. Grad se prikazuje tijelu i svijesti čovjeka koji hoda kroz taj grad. Simmel se suprotstavlja velikim gradovima, jer življenje unutar njih može dovesti do intenziviranja nervne stimulacije, što je posljedica brze i neprekinute promjene vanjskih i unutarnjih podražaja.

Psihološka osnova na kojoj se javlja tip velegradskih individualnosti jest intenziviranje živčanog života koje proizlazi iz brzih i neprekidnih izmjena vanjskih i unutarnjih dojmova...

... on već u osjetilnim temeljima duševnog života, u kvantumu svijesti koji od nas zahtijeva, zbog naše organizacije kao bića koja razlikuju, sadrži duboku suprotnost prema malom gradu i seoskom životu s lakšim ritmom jednakomjernog protjecanja osjetilno-duhovne slike života stanovnika. (Simmel, 2001: 137 – 138)

Grad, kao i u putovanju filmom, ne završava fizičkim. Na isti način grad postoji jedino u totalitetu efekata koji transcendiraju njihovu neposrednu sferu. Simmel smatra da je upravo najvažnija karakteristika grada u toj funkcionalnoj veličini s one strane fizičkih granica:

Kao što čovjek ne završava granicama svojega tijela ili područja koje neposredno ispunjava svojom djelatnošću, nego tek zbrojem svojih učinaka koji se iz njega vremenski i prostorno šire, tako se grad sastoji tek od cjelokupnosti učinaka koji sežu dalje od njegove neposrednosti. (Ibid.: 146 – 147)

Simmel se protivio velikim gradovima jer je smatrao da život u njima može dovesti do intenziviranja živčanog stimuliranja, što je tada bilo rezultat brze i neprekinute promjene vanjskih i unutarnjih podražaja, ali 1903. kad je objavio to stajalište, ono je bilo prikladan okvir njegovu argumentu. Osim onih elemenata urbanog života koje je kritizirao, svjedočio je i o prostornoj raskoši i vizualnom sjaju gradova poput Berlina, Pariza i Londona. U modernom i postmodernom dobu, suočeni smo s grubom gradskom arhitektonskom stvarnošću mnogih poslijeratnih, postindustrijskih gradova, ali i s promjenom u našoj percepciji gradova.

U Wendersovu filmu *Alice u gradovima* (*Alice in den Städten*, 1974) naglasak je na njegovu osjećaju za dislokaciju i putovanje, ali prije svega na osjećaju za grad i za njegovu osobnost kao ono imanentno u stjecanju identiteta, kao i na ambivalentnom odnosu SAD – Europa, točnije Njemačke i utjecaja američke pop-kulture na poslijeratnu Europu. Potraga za domom, koja je pokretački narativ u filmu *Alice u gradovima*, neraskidivo je povezana s konceptom pejzaža, a pejzaž je oduvijek pokazivao vizualni potencijal. Koncept pejzaža promatra se iz mnogih perspektiva te svaka od njih prikazuje specifičan dijalog s filmskim jezikom. Kao što naglašava Anton Escher (2006: 308), filmski pejzaž pomaže u razumijevanju konstruiranja materijalnog i subjektivnog u filmovima. Pejzaži, ili uloga pejzaža, u filmskoj se produkciji stalno nanovo osmišljavaju. Veze između mjesta i događaja formiraju i transformiraju narativ grada: grad sam postaje slika kao što se prizori transformiraju prema kretanju putnika. Prema Escheru, filmski je prostor rezultat stalnog prelaska granica. Ovo je lajtmotiv u filmu *Alice u gradovima*.

Alice u gradovima prvi je film Wendersove „putujuće“ trilogije. Njegovi su nastavci filmovi *Pogrešan potez* (*Falsche Bewegung*, 1975) i *Kraljevi ceste* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) u kojima se Wenders ponovo okreće likovima koji se moraju suočavati s nedostatkom informacija o obiteljskom porijeklu u poslijeratnoj Njemačkoj. U njegovoj trilogiji, suočavamo se s lokacijama i objektima povezanim sa SAD-om, a to su, primjerice, benzinske crpke, kafeterije i džuboksi. Osim prvog dijela *Alice u gradovima*, ostala dva filma u potpunosti su snimljena u Njemačkoj. Koristeći američke utjecaje u kontekstu njemačkoga nepoznatog pejzaža, Wenders istražuje kulturno nasljeđe koristeći film. On smatra da fotografi i filmaši trebaju pričati o smislu mjesta, o gradovima, o ulicama i kućama. Wenders u filmu polazi od mjesta kao poprišta, a upravo mjesta trebaju izmišljati i pričati priče. Prostori se stvaraju naracijom, odnosno pripovijedanjem o njima. Ovo pripovijedanje predstavlja poseban model tekstualne proizvodnje grada, odnosno čine ga proze koje su utemeljene na upisivanju sjećanja u (urbani) prostor. Tekstura prostora u znaku je rekreiranja mnoštva događaja, emocija, trauma, susreta i osobnih veza koje supostojе u vremenu. Narativna praksa jest ta koja pretvara grad u simbolično mjesto, ishodište traganja za korijenima, identitetom, pripadanjem (usp. Fischer-Nebmaier, 2015: 33). Wendersov film, dakle, polazi od mjesta koji generiraju priču.

Vidim ljude koji idu na posao, djecu koje se vraćaju iz škole ili se igraju, stambene zgrade, osvijetljene prozore. Iza njih se pomiču sjene ili se vidi plava svjetlost upaljenog televizora.

Želim znati kako je ovdje živjeti, kako se mijenjaju godišnja doba, što ljudi rade ovdje dan za danom, kako se zabavljaju, o čemu brinu. (Wenders, 2005: 521)

Alice u gradovima prvi je film koji Wenders djelomice snima u SAD-u (Jehoul, 2013). Slike američkih pejzaža u početnim dijelovima filma ne govore ništa, ali prezentacija američke kulture u Njemačkoj može razotkriti opsežan komentar. Ovako Wenders ostaje vjeran europskoj filmskoj estetici. Zapadna Njemačka zemlja je koja se još uvijek oporavlja od trauma Drugoga svjetskog rata, okupacije, podjele i siromaštva. Ovo je djelomice geografski i u cjelini psihološki milje u koji je smješten film *Alice u gradovima*. Ovo je film o kulturnoj alijenaciji i prijateljstvu između dviju različitih generacija, dijelom inspiriran prijateljem i njegovim suradnikom, piscem Peterom Handkeom, samohranim roditeljstvom i Wendersovim osjećajem za dislokaciju. Za glavnog lika postavlja muškarca samotnjaka, nestabilnu osobu koja se suočava s beznačajnošću svoga postojanja – Philip Winter (Rüdiger Vogler) njemački je novinar koji se duhovno gubi na svom putovanju kroza SAD tražeći inspiraciju za priču koja se ne može završiti. „Spas“ nalazi u devetogodišnjoj Alice (Yella

Rottländer). Na aerodromu u New Yorku Philip saznaje da su svi letovi za Njemačku otkazani. Upoznaje mladu Njemicu Lisu (Lisa Kreuzer) i njezinu kćer Alice te odlučuje s njima letjeti za Njemačku preko Amsterdama. Idućeg se dana Philip budi u hotelskoj sobi i pronalazi Lisinu poruku u kojoj mu objašnjava da je morala otići i da mu povjerava svoju kćer koju bi on trebao povesti u Europu. Međutim, kada se Lisa, unatoč obećanju, ne pojavljuje u Amsterdamu, počinje potraga za Alicinom bakom u Njemačkoj za koju uopće ne znaju u kojem gradu živi te raspolažu samo njezinom fotografijom. I dok oni putuju u potrazi za bakom, među njima se razvija prijateljstvo. Philip pronalazi svoje „ja“ kao međuprostorni, interkulturalni, specifično višeprostorni produkt. Kornelija Farago u eseju *Poetika promjena prostora i kulturalna naracija* (2006) smatra da je putovanje jedan od mogućih instrumenata prepoznavanja i stjecanja identiteta.

Narativ putovanja moguće je tumačiti u trima varijantama: jednu određuju čist nagon za putovanjem, privlačnost horizonta, ideja traganja i radošću ispunjen doživljaj stranog svijeta, drugu obilježavaju egzistencijalna nužnost, odbojna prisnost i uvriježena apodemija dok treću uvjetuju apatija ili odsustvo svakog horizonta, odbijena prisnost, melankolija, 'krivulja neuroze', depresija, utučenost. (Farago, 2006: 36)

Wendersova filmska putovanja ekspedicije su u onom umjetnom našeg načina gledanja, u našem „akulturiranom“, civilizacijski preoblikovanom zapažanju. Wenders snima svoj osobni scenarij i svoja iskustva kao posjetitelj SAD-a. On izražava svoj afinitet prema američkoj *rock* glazbi i filmovima: odrastao je s njima i pod njihovim utjecajem. Razgovor o Americi i američkoj glazbi nije ništa drugo nego prijevozno sredstvo i medij jednog putovanja: vožnja automobilom, pejzaž grada, razgovor i glazba znakovi su od kojih svaki upućuje na drugi i pritom ti znakovi „misle“ na Ameriku „u nama“.

Kada glazba kao „znak“ opisuje kretanje putovanja, tada automobil pripada radiju, kao što radio pripada automobilu i oba se u autoradiju pretapaju u superznak stanja *on the road*. Kada smo na putu, ponašamo se stalno receptivno: čak i razgovori sa samim sobom, kaže Vogler u *Alice u gradovima*, zapravo su „više slušanje nego govorenje“. Kinematografija Wendersa: to je slika i zvuk čiste recepcije. (Kreimeier, 1996: 10)

Wenders se priključuje tradiciji filmova o većim gradovima dvadesetih godina. Ambivalentni pogled jednog Europljanina na Ameriku – ili točnije na nebudere Manhattana – uveo je Fritz Lang u *Metropolisu*. Iako Philip napušta Ameriku zbog vlastita neuspjeha, on se i dalje veže za Ameriku i referira na nju na europskom tlu. Ključ motela koji zaboravlja vratiti smatra uspomenom, a zatim prisustvuje i koncertu Chucka Berryja gdje pije Coca-Colu; dvije

američke ikone prisutne su u trenutku kada su mu potrebne svjesnost i donošenje odluke. Kao što Wenders proživljava svoje djetinjstvo pomoću američke kulture, tako dopušta i svojim likovima da od nje imaju koristi. Prema Baudrillardu, američki grad čini se kao da je izašao izravno iz filmova, a za pojmiti svoju tajnu, američki grad ne bi trebao početi sa samim sobom i krenuti prema unutra – prema ekranu; trebao bi početi s ekranom i krenuti prema van – prema gradu; američki grad konceptualizira krajolik kao *screenscape* (usp. Clarke, 1997: 1). U filmu se jasno prepoznaju i (naglašavaju) gradske jezgre i znamenitosti New Yorka, Amsterdama i Wuppertala. U New Yorku su to Rockaway Beach, Pan Am Building, MetLife Building, Park Avenue, Manhattan Bridge, JFK Airport, Empire State Building³⁷. Ovdje Wenders počinje graditi svoj filmski grad. Nije riječ o tipičnim *hommageima* posvećenim jednom gradu sa simultanim pričama koje spajaju protagoniste, već o poznatim kadrovima koji se nižu u jednom naizgled bezvremenom, nadrealnom gradu.

Prilična je draž Amerike to što je izvan kinodvorana cijela zemlja – filmska. Kroz pustinju prolazite kao kroz vestern, kroz metropole kao kroz ekran znakova i formula. Osjećaj je isti kao kad izlazite iz nekog talijanskog ili nizozemskog muzeja i ulazite u grad koji izgleda kao odraz tog slikarstva, kao da je on iz njega proizašao, a ne obratno. Američki grad, isto tako, izgleda kao da se rodio iz filma. (Baudrillard, 1993: 56)

Dalekozori na vrhu Empire State Buildinga daju mu mogućnost da bespomoćno promatra jedan veliki narativni događaj nad kojim on nema kontrolu: odlazak Aliceine majke.



5. *Alice u gradovima* (Wim Wenders, 1974). Alice na vrhu Empire State Buildinga³⁸

³⁷ Izvor: <http://onthesetofnewyork.com/aliceinthecities.html>, posjet: 3. prosinca 2014.

³⁸ Izvor: <https://wimwendersstiftung.de/media/ALICE05CWWS.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

Gledanje filma Johna Forda u hotelskoj sobi prije odlaska u Europu jedna je vrsta medijacije, utjelovljena putem televizije kao medija. To je ono nehumano kod američke televizije koje Wenders želi potencirati: nije toliko što je sve prezasićeno reklamama – iako je to samo po sebi loše – nego to što se na kraju svi programi pretvaraju u reklame; reklame za taj *status quo*.

Reklame koje prekidaju filmove na televiziji svakako predstavljaju povredu morala, ali one odlično ističu to da veći dio televizijske proizvodnje nikad ne dosegne razinu 'estetskog' i da je u biti istog reda kao i reklame. (Ibid.: 101)

Rüdiger Vogler i Yella Rottländer putuju zrakoplovom, vlakom i žičarom u Wuppertal. Kada nisu na putu, oni se zadržavaju u zračnim lukama, u hotelima, u jednom kafiću: na mjestima na kojima se čovjek zadržava samo kratko ili se uopće ne zadržava; to su mjesta koja se traže da bi ponovo bila napuštena – mjesta prijelaza između različitih faza putovanja. To su Augéova nemjesta. U Amsterdamu se Philip i Alice zadržavaju kratko – gledatelji mogu prepoznati samo zračnu luku Schiphol i nekoliko turističkih popularnih mjesta kroz blicšetnju centrom. Zatim slijede slike vlakova kojima akteri putuju kroz Zapadnu Europu. Vjerojatno najupečatljivija filmska razglednica u ovome filmu jest Wuppertal, točnije tramvajska linija izgrađena 1900. godine, duga trinaestak kilometara i visoka 12 metara, koja se nalazi iznad gradskih ulica koja povezuje 18 stanica između Vohwinkela i Oberbarmena, a od njezine izgradnje nije se dosad dogodila nijedna nezgoda³⁹.

Philip tijekom cijelog filma koristi popularni Polaroid, leti avionom iz New Yorka do Amsterdama, a onda se vozi visećim gradskim vlakom koji je u ono vrijeme vjerojatno izgledao futuristički. Likovi, kao i gledatelj, koji od početka sudjeluje u uspoređivanju snimljenog i viđenog, traže stvarnosnu podudarnost slike koja im, zataknuta za vjetrobran, pruža oslonac pri polaganu kretanju. Međutim, kada napokon nađu kuću koja potpuno odgovara fotografiji, ispostavlja se da se slika i stvarnost ipak ne poklapaju jer se baka odselila. Benjamin smatra da su za *flâneura* – kao promatrača-šetača – fotografije i prozori metafora veze između privatnog i javnog prostora. U *Alice u gradovima* ta je veza zapravo veza između individualne memorije i kolektivne povijesti te između subjekta i objekta (usp. Fisher, 2005: 473). Za Alice putovanje znači potragu za sigurnošću obitelji, a za Philipa, koji je ironično svjestan svoje zaokupljenosti potragom za dokazom vlastita postojanja u mreži medijski posredovanih iskustava, ključan je doživljaj odnosa što ga uspostavlja s djetetom

³⁹ Izvor: <http://www.movie-locations.com/movies/a/AliceStadten.html#.WRBHs-WGPIU>, posjet: 3. prosinca 2014.

tijekom putovanja cestama Zapadne Njemačke te promatranja urbanih i prirodnih krajolika njihove domovine.

2.4. Pejzaž u filmu

U filmskoj geografiji istraživači počinju tražiti načine na koje protagonist može biti projektiran u samom pejzažu. Također, oni počinju razjašnjavati pitanje o tome kako pejzaž funkcionira u konstrukciji likova, narativa i ideja. Pejzaž je ovdje produkt i agent promjena te se, zato što je uvijek povezan s reprezentacijom, istražuje kroz filmski medij (usp. Aitken, Dixon, 2006: 333).

Chris Lukinbeal u djelu *Kinematografski pejzaži (Cinematic Landscapes, 2005)* postavlja pejzaž kao centralnu figuru u formiranju filmskog prostora. On daje značenje filmskim događajima i pozicionira narativ u određeni povijesni kontekst. Ondje gdje mjesto i pejzaž stvaraju akciju i konstrukciju značenja, prostor pruža pozornicu za odvijanje priče. Pejzaž i film društvene su konstrukcije koje se primarno oslanjaju na vid i percepciju u svojoj definiciji. Pejzaž kao tekst dominantna je metafora u filmskoj geografiji zato što pruža sredstvo istraživanja u spoju naracije i geografije. Kao koristan i prikladan alat u prikazu pejzaža, metafora isto tako sadržava diskurs okružujućih filmskih pejzaža. Prema Lukinbealu, četiri su funkcije u kojima pejzaž može služiti narativu filma: mjesto (kao „organizirano mjesto i vrijeme“), prostor (kao „dobro definiran prostor“), spektakl (kao „spektakularni okoliš“) i metafora (kao „dramatična produkcija“ i „suvisla akcija“). Dakle, mizanscena postaje bitna; i to ondje gdje se događaju mjesno-prostorne tenzije i dinamike. Pejzaž kao prostor uvijek je podređen drami narativa. Kao prostor, pejzaž je minimiziran filmskim kadrom i kutom snimanja.

Kao mjesto, pejzaž je usko povezan s geografskim izrazom „osjećaj za mjesto“ i odnosi se na lokaciju na kojoj je narativ navodno postavljen. Mjesto pruža narativni realizam spajajući film s određenim regionalnim osjećajem za mjesto i za povijest lokacije. On kao mjesto pruža realizam i zahtijeva od gledatelja da čita priču dok se ta ista priča odvija. U filmu se priča odvija i transformira u narativnom prostoru. Filmovi se također odvijaju na određenoj geografskoj lokaciji. Pejzaž u filmu vrlo jednostavno može biti spektakl – nešto lijepo i vizualno ugodno. Kao spektakl, pejzaž kombinira više funkcija u jednoj slici. Primjerice, u glavnom kadru, pejzaž funkcionira i kao mjesto i kao spektakl. Kao spektakl

može sam po sebi biti nešto fascinantno, momentalno zadovoljavajući voajerističku privlačnost stvorenu narativom. U tom primjeru topofilija i skopofilija kombiniraju se kada su pejzaž i ekran jedno s voajerističkom željom. Ovo se može dogoditi kada se filmaš vrati na panoramski kadar pejzaža tijekom filma. Ovdje je pejzaž ili spektakl ljepote ili spektakl zato što izaziva znatiželju i interes.

Slično pejzažu kao spektaklu, metafora traži načine kako premostiti tenzije stvorene transformacijom mjesta u prostor. Kroz uporabu metafore, značenje i ideologija uključeni su u pejzaž, a najbolji primjer toga jest davanje pejzažu ljudske ili društvene osobine. Male metafore naturaliziraju dominantne kulturne stereotipe o pejzažu. Stereotipi su za geografa „proces kategorizacije kroz koje se izrazite značajke jednoga mjesta koriste u pružanju identiteta“ (Lukinbeal, 2005: 13 – 14). Stereotipi povezuju pretpostavke o kulturološkim i biheviorističkim karakteristikama određenih mjesta, kao što je u slučaju Balkana, točnije u slučaju prostora bivše Jugoslavije u filmovima snimljenim nakon 1990-ih. Filmski pejzaži mjesta su gdje je značenje osporavano i mjesta gdje se o značenju pregovara, oni su arena kulturne politike. Ono što se doživljava kao prirodno, uobičajeno ili normalno, u kontekstu filmskog pejzaža objašnjeno je kao „mjesto sukoba u jednom slučaju, i pejzaž kao mjesto za afirmaciju dominantnih narativa identiteta, u drugom“. Gradovi su uobičajeno prikazani u jednostavnim uvjetima sela protiv grada, grada i gubitka nevinosti te preseljenja na selo u potrazi za srećom. Filmski pejzaž proteže se daleko iza ekrana da bi se preispitalo kako prepričavamo svoj identitet u svojim pejzažima i kako definiramo svoj domet u globalnoj filmskoj zajednici.

Tijekom procesa stvaranja lokacije korisne za narativni film, mjesto se neprestano mijenja u prostor. To se obično događa kroz uporabu pejzaža kao spektakla i metafore. Sa spektaklom, pejzaž postaje pozadina zato što je spektakularna ili zato što je spektakl pogleda. S pejzažem kao metaforom, kulturološke politike čine se prirodne. U narativnim filmovima, pejzaž kao spektakl i pejzaž kao metafora mogu se koristiti kao prijelazne faze između osjećaja za mjesto i nemjesta. U jednu ruku, pejzaž kao spektakl može održati osjećaj za mjesto i simultano izmijeniti narativni prostor. Kada film zadrži svoj osjećaj za mjesto, prostorno značenje mizanscene ostaje otvoreno za interpretaciju. Takav prostor za reinterpretaciju uokvirenog pejzaža nalazi se u egzistencijalističkoj trilogiji Michelangela Antonionija – u filmovima *Avantura* (*L'avventura*, 1960), *Noć* (*La notte*, 1961) i *Pomrčina* (*L'eclisse*, 1962). Kod Antonionija dominiraju urbani pejzaži, no često su u kontrastu s nekim ruralnim lokacijama ili s lokacijama u prirodi. Svaki film prikazuje različit grad u različitim

krajevima. U filmu *Avventura*, to su gradovi Sicilije, a film završava u Taormini. U ostalim dvama filmovima prikazana su dva najveća urbana centra u Italiji: Milano i Rim.



6. *Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960)⁴⁰

Kao i u neorealističkom filmu, Antonionijeva je kinematografija – kinematografija opservacije, no on upotrebljava drugačiji pogled ondje gdje stvari naizgled „izlaze“ iz prepoznatljivosti. One su utemeljene u povijesti, u specifičnoj povijesti poslijeratne Italije – Italije ekonomskog buma. Štoviše, one izgledaju moderne i čudne – i danas, desetljećima nakon što su snimljene. (Rascaroli, Rhodes, 2008: 43)

Dakle, prostori kod Antonionija istodobno su apstraktni i specifični, oni historiziraju tijela i geometrijski ih izlažu ovisno o klasi, spolu, dobi, odjeći, mjestu rođenja i naglasku. Jedan od najmoćnijih načina kako Antonioni naglašava dehumanizirajući učinak modernog društva jest to što omogućuje pejzažu da formira ljudske odnose. Moderno društvo pomračuje ljudski kontakt (usp. Orban, 2001: 12).

Avventura, *Noć* i *Pomrčina* povezani su čvrstim jedinstvom. U prvom filmu gledatelj se kreće kroz fizičke pejzaže, more, gole otoke ili kroz prirodu i bjelinu antičkih gradova koji izgledaju kao dio same prirode; u ostalim dvama filmovima gledatelj se kreće kroz gradove (Milano i Rim), kroz geometriju ulica i montažnih artefakata – produkte moderne materijalističke inventivnosti, kroz novu prirodu. (Cardullo, 2008: 329)

Dok u *Avanturi* prirode ima u izobilju, *Noć* i *Pomrčina* materijaliziraju stalno zanimanje Antonionija za pejzaž modernosti. Taj je pejzaž periferan, spoj je modernog (visoke zgrade u daljini, kružna benzinska crpka od stakla) i preostalih fragmenata marginalne predmodernosti. U filmu *Noć* taj visoki neboder koji se uzdiže iznad grada

⁴⁰ Izvor: <https://assets.mubi.com/images/film/209/image-w1280.jpg?1498798989>, posjet: 24. lipnja 2018.

pojavljuje se nekoliko puta i Antonioni ga koristi kao metaforičku referentnu točku za izgradnju prostora u kojima se mogu razvijati njegove egzistencijalne teme.

Tvornica Breda, potencijalni simbol korijena i povijesti talijanske modernosti, koja uključuje nekoliko mitova: mit o progresu (izgradnja vlakova i zrakoplova), mit o moći (izrada oružja i ratnih kamiona u vrijeme fašizma) i mit o poslijeratnoj obnovi i konzumerističkoj utopiji (proizvodnja motora i hladnjaka). (Rascaroli, Rhodes, 2008: 44)



7. *Noć* (Michelangelo Antonioni, 1961). Moderna arhitektura u Milanu.⁴¹

Prema Clari Orban, žene u Antonionijevim filmovima dokaz su alijenacije u gradu. Te prazne ulice, surovi urbani pejzaži i nesretni ljudi, predstavljaju nespokoj života u modernom gradu i njegov rastući konzumerizam te opsesiju novcem i statusom, ali i spore i sveobuhvatne paranoje globalnoga, nuklearnoga holokausta. Kontrast između načina na koje muškarci i žene reagiraju na svoju vanjsku okolinu omogućuje gledatelju razumijevanje vizije redatelja o modernom društvu. Ženski likovi premješteni su iz svog okruženja u prostore kojima dominiraju muškarci. Orban smatra da žene češće postoje na marginama urbane sredine i da izgledaju mnogo mirnije okružene prirodom. Muškarci, s druge strane, razumiju gradski svijet jer su mnogo integriraniji u društvo. Ipak, razlika jednostavno nije u odnosu prirode nasuprot gradu, već u prostorima, urbanim ili ruralnim, koji omogućuju ženama slobodu i sigurnost nasuprot prostorima u kojima se osjećaju ugrožene. Žene dominiraju u prirodi, ne u gradu. Ipak, može se reći da to nije podjela između urbanog i ruralnog te civilizacije i prirode, nego dualna perspektiva svakoga velikoga grada, dvojna muško-ženska funkcija.

Svaki grad nosi u sebi istodobno vidljivo i nevidljivo – dva grada. Ova prastara platonska fikcija, ova arhaična pitagorejska igra antiteze, vrijedi *mutatis mutandis* i dan-danas. Da bi grad bio pravi grad, da

⁴¹ Izvor: <http://www.saltedititions.it/la-notte-di-michelangelo-antonioni/>, posjet: 24. lipnja 2018.

bi bio jedan i nedjeljiv, on paradoksalno mora biti dvojan. Mora u sebi uvijek nositi grad-desni i grad-lijevi, grad-muški i grad-ženski; mora biti istodobno vidljiv i nevidljiv, i u svakom se trenutku iskazivati i kao dodirljiva stvarnost i kao nedodirljiva naracija, kao grad-uputa-za-uporabu i kao grad-priča-o-gradu. (Bogdanović, 2008: 160)

Dok se ova trilogija fokusira na žene, taj kontrast između muške i ženske sposobnosti da nasele moderni pejzaž omogućuje Antonioniju da komentira destruktivnu prirodu društva. Simbolični pejzaži omogućuju metaforičke konstrukte koji utječu na odnose među rodovima zato što muškarci i žene različito naseljavaju pejzaže, urbane ili ruralne, one unutra i one vani, antičke ili moderne, jer kao što sugerira redatelj, oni žive različito u novom ekonomskom poretku: „Prisutnost i odsutnost postaju oznake načina kako žene naseljavaju prostore. Film upotrebljava figuru žene kao slagalicu (jedan od likova u *Avanturi* je Patrizia koja slaže slagalice)“ (Orban, 2001: 12 – 14). Kod Antonionija seksualnost je materijalizirana kroz geometrijsku vezu između tijela, pogleda i prostora, isto kao što je seksualnost sama po sebi produkt pozicioniranja tijela u društvu, u rodnim ulogama, svakodnevnim praksama, arhitekturi i strukturama moći. U *Avanturi*, Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) uspješan je spisatelj koji ostavlja dojam da se prilagodio životu u gradu. Njegova žena Lidia (Jeanne Moreau) više nije zaljubljena u njega, ali ostaje u braku. Ona kratko ostaje u gradu, ali se s vremenom osjeća ugroženom u samoj gradskoj okolini. Iako Antonioni ograničava scene s Giovannijem na milanske ulice, ipak je jasno da je za njega utjeha biti dijelom modernog života koji te ulice predstavljaju. Njegova žena pak ne može pronaći potpunu slobodu. U Antonionijevoj trilogiji prepoznaju se krhki identiteti njegovih heroína, što otvara mogućnost da Antonioni razmišlja o praznini između subjekta i objekta koja je osobito izražena u uokvirivanju koje često zasjenjuje lik u kadru na račun arhitektonske grandioznosti, ali istodobno je vidljiva u neodređenoj vezi s objektima, što je očito na početku *Pomrčine*.

Još u prvoj sceni, koja određuje ostatak filma, *Pomrčina* uvodi dihotomiju između ljudi i prirode. Na samom početku filma, *in medias res*, Vittoria, koju igra Antonionijeva muza Monica Vitti, prekida vezu s Riccardom (Francisco Rabal). Guši se i gleda van kroz prozorsko staklo te vidi vodotoranj imena „Gljiva“ (*Fungo*), nalik na atomsku bombu 1961. U vrijeme snimanja filma utrka u atomskom naoružanju bila je činjenica. U ovom kadru, Vittoria se susreće, prvi put u filmu, s neobičnim modernim susjedstvom: s kombinacijom prirode (visokih stabala) i moderne arhitekture.

Bravurozna uvodna sekvenca suprotstavljanjem likova geometrijskim, arhitektonskim i slikarskim oblicima sobe kao i prizorom u kojemu Vittoria slaže apstraktnu skulpturicu koja poprima nov izgled, prikazana kroz prazan okvir na stolu – uspostavlja interpretativno uokvirivanje i kontekstualno povezivanje kao središnji interes filma. (Brlek, 2003)



8. *Pomrčina* (Michelangelo Antonioni, 1962). Kadar vodotornja.⁴²

Odlazeći iz Riccardove kuće, Vittoria hoda niz svoju ulicu Viale del Umanesimo, gdje živi vrata do broja 307 i do zgrade koju su oko 1955. projektirali arhitekti Michele Valori, Leonardo Benevolo i Gian Paolo Rotondo. Susjedna kuća jest zgrada broj 315, u kojoj na gornjem katu živi Vittorijina britanska prijateljica Martha. EUR (Esposizione Universale di Roma), četvrt gdje se odvija većina radnje, tada je bila, a i sada je – bogata četvrt. Također, zamjećujemo enormnu Palaču sporta (Palazzo dello Sport), arhitekata Piera Nervija i Marcella Piacentinija, kasnijeg projektanta čitave četvrti u fašističkoj eri, gdje se trebao održati World Expo 1942. ili E42 pa stoga i ime EUR. Tek je 1950-ih talijanska vlada nastavila gradnju EUR-a zapošljavajući i prijeratne arhitekte koji su radili na tom projektu. Palača sporta izgrađena je 1960. godine povodom Olimpijskih igara, kao i mnoštvo modernih zgrada u Rimu. Vittoria se sprijateljuje s Pierom (Alain Delon), koji radi na staroj burzi u takozvanu Hadrijanovu hramu na Piazzai di Pietra. Kontrast s EUR-om ne može biti veći: enormna buka prodavača i kupaca na burzi te histerija Vittorijine majke fiksirane na novac. Vittoria i Piero redovito se sastaju u Vittorijinoj četvrti, na raskrižju blizu Olimpijskoga hipodroma (sada srušenog) na uglu Viale della Tecnica i Viale del Ciclismo, blizu kuće u izgradnji.

⁴² Izvor: <https://i.pinimg.com/originals/b7/27/d9/b727d9c9701130b1f5068d78e6702af4.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

Tijekom njihova boravka ondje, Antonioni uvažava sve detalje lokacije poput drveća, prskalica, dadilje s kolicima, vode koja pada sa stabla u odvodni kanal, uličnih svjetiljki itd. stvarajući tako njihovu osobnu lokaciju i čineći monumentalnim ovo, prema Marcu Augéu, nemjesto. (Benci, 2008: 69)

Pomrčina je Antonionijev cjelovit pokušaj prikaza modernoga urbanog života u Italiji. U filmu se prepliću modernistička i historicistička arhitektura, tehnološki izumi, čija je korisnost manje ili više očita, a koje koriste likovi (primjerice, avion kojim Vittoria putuje u Veronu, električni brijač koji koristi Riccardo, Pierov prijenosni ventilator). Kroz mizanscenu, Antonioni je inscenirao fizičku barijeru koju moderni objekti tvore između ljudi. Primjerice, kada Vittoria upoznaje Piera na burzi, prikazani su u kadru koji rastavlja okvir na tri jednaka dijela, lijevo je Vittoria s majkom, u sredini su veliki stupovi koji dijele preostale dijelove, a desno je Piero sa svojim šefom. S druge strane, Antonioni također dijeli trenutke kada moderni krajolik postaje nekako živopisan, ondje gdje objekti egzistiraju kao takvi. Na vizualnoj razini, čini se da objekti zamjenjuju beživotne ljudske forme. Antonioni također koristi serije veličanstvenih krupnih planova (*close-ups*) kao što znanstvenik koristi mikroskop da bi se približio realnosti. Za razliku od objekata čija se živopisnost pojavljuje odjednom, ljudska kretnja čini se svugdje gotovo nemoguća. To je pokušaj da se opiše vrijeme kao disonantno, isprekidano, rastavljeno (nasilna alternacija pejzaža: grad, selo, planirani svijet EUR-a u predgrađu).

Kod Orban, grad je gotovo apstraktan pejzaž. Zgrade i ulice snimljene su tako da su njihove geometrijske značajke u prednjem planu, a odsutnost u mnogim scenama snimljenima vani ističe materijale upotrijebljene za kreiranje ovih prostora. Jedino objekti naseljavaju urbani pejzaž, a ljudi nema u kadru.

Gradski element koji najviše karakterizira vezu između dvaju likova jesu bijele linije pješačkog prijelaza na njihovu uobičajenom mjestu na kraju filma. One ne vode nikamo. One su dio elemenata pejzaža te nalikuju na zatvorske rešetke, isto kao i rolete na prozorima ili kao kup cigli na gradilištu. Sam pejzaž podsjeća Vittoriju na to da je zarobljena. (Orban, 2001: 20)

Antonioni nas također vodi kroz stan Pierovih roditelja, blizu geta u Palazzo Patrizi-Clementi-Ascarelli, koji gleda na trg Santa Maria in Campitelli s baroknom crkvom Carla Rainaldija. Konzervativan stav i bogatstvo stana povezani su s povijesnim okruženjem, to je opreka moderni i modernistima – stanovima Vittorije i Riccarda, bogatih intelektualaca ljevičara.

Doista, zahvaljujući Antonionijevu kadriranju, neki objekti dosežu stupanj apstrakcije i odvajaju se od ostatka svijeta. Primjerice, scena s crnim tankim čeličnim šipkama naspram sivog neba apsolutno nema

narativnog značenja, no izgleda poput slike Mondriana, poznata slikara apstrakcije čiji je cilj bio „denaturalizacija“ slika. (Bassaler, 2010)



9. *Pomrčina* (Michelangelo Antonioni, 1962). Scena sa čeličnim šipkama.⁴³

U tom zanimljivom razvoju dihotomije unutarnjeg i vanjskog prostora, posljednja scena čini da pejzaž napuštena grada izgleda jednako kao interijeri u stanu. U završnoj sekvenci, mjesto gdje se trebaju sresti glavni likovi postaje konkretizirano. Grad preuzima svoju ulogu kao što se kamera fokusira na zgrade, ulice i objekte koji dominiraju. Za glavne likove *Pomrčine*, Rim nije slojevit, povijesni entitet, već nešto apstraktno i prisutno u sadašnjosti. Breme povijesti u njegovim filmovima cilja na budućnost, ne na prošlost, čemu svjedoči, primjerice, aluzija na atomski rat na kraju filma. Kod Antonionija, moderno u Milanu također postaje apstraktno jer se fokusira na geometrijske kvalitete fasada, uličnih barijera i krovova. Neboderi su simbol novog, no i hladnog te zaboravljenog. Kontrast između antičkog i modernog ipak postoji pa opis antičkih spomenika dopušta redatelju stav da ni prostorna ni vremenska kretanja ne mogu nuditi mogućnost emocionalnog bijega.

Tu se može spomenuti i vjerojatno najpopularniji redatelj film *Povećanje* (*Blow-up*, 1966), snimljen prema priči *Đavolje slinjenje* Julia Cortázara. Likovi (fotograf Thomas kojeg igra David Hemmings, „djevojka“ koju igra Vanessa Redgrave i čovjek kojeg ona sreće) izgledaju minijaturno u odnosu na pejzaž – u odnosu na otvorene zelene površine i velika drveća. Oni su reducirani na figure u pejzažu i nije iznenađenje to što njihovi postupci postaju nečitljivi. Ovim je scenama pridružena tišina: ništa se ne čuje osim zvuka stopala koja gaze po travi i zvuka aparata. S jedne strane, na Maryon Park u Charltonu može se gledati kao na

⁴³ Izvor: <http://sensesofcinema.com/assets/uploads/2015/03/Leclisse-e1425602513735-750x400.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

središnju točku gdje se odvija radnja, odnosno ubojstvo. S druge strane, park sam po sebi proizvodi dvojbu kod fotografa (i gledatelja): je li pejzaž statičan ili je pak beskonačno umnožavanje strukova trave i lišća na drveću – maska za unutarnje turbulencije?

Opetovanim dovođenjem u pitanje prostornih i uzročnih odnosa, te stalnim mijenjanjem značenja prikazanog izmjenom kontekstualnog okvira, središnji interes filma oblikuje se kao dijalektika mimetičkog i dijegetičkog. Naglašena dubinska perspektiva upućuje na ključnu problematiku odnosa likova i njihove okoline, pokazujući nastojanje fotografa da dvodimenzionalnosti svojega medija prida dublje značenje. (Brek, 2003)



10. *Povećanje* (Michelangelo Antonioni, 1966). Maryon Park.⁴⁴

U *Povećanju*, urbani pejzaž jest preokret: scene snimljene u gradu – poput benda *Yardbirds* i njihovih gitara u klubu, ganjanja u fotografskom studiju s dvjema tinejdžericama, prizora s modelima itd. – sve su ispunjene pojmom kvantitativnog događaja (usp. Tarantino, 2001: 29). Ono što Antonioni omogućuje dvije su vrste prostora: unutarnji i vanjski koji služe tome da istraže kako ljudi pokušavaju postojati u intervalu. Odabir lokacija u *Povećanju* pruža neke od najposjećenijih britanskih filmskih lokacija⁴⁵, a različite ceste, zgrade i područja koja su se koristila za izradu londonskoga kolaža sugeriraju mnogo o Antonionijevu načinu snimanja – povećava stvarnu lokaciju dok ne počne odgovarati njegovim režijskim potrebama. Boje, zgrade i stabla uređuju se dok ne počnu odgovarati stvarnosti. Filmom *Povećanje* i

⁴⁴ Izvor: <https://focus-photoq.nl/2018/07/14/50-jaar-blow-up-antonioni/>, posjet: 24. lipnja 2018.

⁴⁵ Izvor: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/blowup-michelangelo-antonioni-london-locations>, posjet: 23. svibnja 2017.

Londonom inaugurira *Zeitgeist*-turista. Njegovu metaforu koristi da bi prenio poslijeratnu društvenu dilemu individualaca koji su u potrazi za svojim vlastitim ciljem. Antonionijska kartografija Londona osjeća se prirodnijom od suvremene stvarnosti, jer prostori zarobljeni u ovom trenutku zadržali su potencijal za život; njegov London može biti fikcija, ali i onaj koji također ima vrlo moćnu zajedničku istinu.

Antonioni jest pjesnik pejzaža. Njegovi su filmovi, figurativno ili doslovce, filmovi o prostorima između ljudi. On odabire lokacije zbog njihove pustoši i arhitektonskog steriliteta te uvodi vizualni vokabular alijenacije. Razvija vezu između likova i okoline koja, umjesto da bude pozadina bez značenja, postaje lik sama po sebi. Pejzaž ima različitu funkciju jer su priče različite, kao u *Avanturi* gdje je pejzaž misteriozan, jer je i priča misterij. Gotovo kao da sam pejzaž ima osjećaje.

2.5. Grad – predgrađe

Jedan osobito bitan aspekt u analizi samoga grada te grada na filmu jest reprezentacija predgrađa⁴⁶. Planiranje i ideologija definiraju granice tih naselja, prostorno odvojenih i definiranih zidovima. Unatoč toj odvojenosti, predgrađa ostaju izuzetno značajna u oblikovanju urbanog svijeta, a kulturna geografija vrlo uspješno etablira predgrađa kao važan dio sociokulturnog identiteta. U akademskoj literaturi predgrađa su adresirana kao urbani rubovi, kao *tabula rasa*. Predgrađa nisu ni zapadni ni suvremeni izum. Predgrađa su stara koliko i sami gradovi. Laura Vaughan (2009: 476) smatra da je prostor predgrađa onaj koji potkopava dominantne povijesno-geografske narative grada i periferije, a taj prostor predgrađa jest neodrediv i nejasan. Povijesna i geografska literatura služi sprječavanju cjelovitije konceptualizacije prostora predgrađa. Vaughan dodaje da se predgrađe promatra u nekoliko kategorija: prva je jednodimenzionalna, odnosno na predgrađe se gleda kao na pravolinijski geografski koncept koji se ne mora dodatno problematizirati; druga kategorija jest ta da predgrađe bude teleološki konceptualizirano kao derivat linearnog urbano-suburbanog procesa koji proizvodi predgrađe kao naselje samo po sebi, ovisno o povijesti prostornih transformacija u predgrađu; treća kategorija smatra da je predgrađe moćno mjesto društvene reprodukcije; četvrta zastupa mišljenje da je predgrađe teritorij moćnoga

⁴⁶ Predgrađe (engl. *suburb*) definirano je kao „naselje na rubu velikoga grada”. Dopusća se široka uporaba te riječi s obzirom na to da ona definira sam rub, a kao što ćemo vidjeti, značenje i simbolika predgrađa razlikuje se ovisno o kontekstu u kojem istražujemo fenomen suburbanizacije. (Uršić, 2015: 346)

geografskog imaginarija o Drugosti. Mnoga predgrađa ujedanjuju ove četiri različite kategorije (usp. Vaughan, 2009: 477). Augé (1995) govori o ovim lokacijama kao nemjestima (ili *junk spaceovima*) u kojima su povijesni identitet i centralnost erodirani od društvenih i tehnoloških sila koje ih lišavaju njihova lokalnoga konteksta.

Neki kritičari raspravljaju o tome da je arhitektura u predgrađima sama stvorila svijet u kojem topografska segregacija od centra grada reflektira kulturnu segregaciju. Sama ova mjesta završavaju kao „zone visoko koncentrirane društvene patologije“, gdje siromaštvo, sukobi s policijom, prodaja droge i nezaposlenost postaju norma. (Murray Levine, 2008: 42 – 43)

Zadnja kategorija o kojoj govori Vaughan, a koja se fokusira na „suburbanu Drugost“, upućuje na tendenciju kojom se predgrađa mitologiziraju kao mjesta koja postoje negdje daleko od nas i kao ona mjesta gdje žive ljudi različiti od nas. Ideja je to o predgrađu kao o mjestu gdje je „otpad“ grada (ljudski i drugi). Zatvori i bolnice za mentalne bolesnike redovito su locirani izvan urbanog. Prikaz suburbanizacije u zapadnoeuropskom kontekstu jest prikaz s naglaskom na suburbano iskustvo etničkih manjina pa predgrađe treba prihvatiti kao osobitu vrstu lokalnog, gdje se pregovara s različitim socioekonomskim i kulturnim identitetima.

„Filmovi iz predgrađa“ aktualiziraju istodobno i ambigvitete i potencijale komunikacije u urbanističkom i arhitektonskom dizajnu, i to kao podsjetnik na to da komunikativna praksa uključuje onu lice u lice s Drugim. Ti filmovi prikazuju rasno odvajanje i getoizaciju europske sirotinje. Rasne i klasne barijere u europskom filmu upisane su u metafore kao što su stambena četvrt, poslovni dio grada, otmjeni dijelovi i geto (usp. Low, 2006: 22). Gary W. McDonogh (2006: 488) definira predgrađa kao nemirne utopije koje su u medijima predstavljene kao negacija grada. Ti su mediji svojim slikama graničnih prostora sudjelovali i u nacionalnoj politici. Ovi marginalni urbani prostori istodobno su i mjesta značajne kulturne renesanse u Francuskoj, gdje se rađa jedna dinamična glazbena, književna i filmska tradicija. Osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća u Francuskoj, predgrađa dobivaju svoj posebni interes među filmašima; započinje razvoj jedne posebne vrste kinematografije – *beur* kinematografije⁴⁷ ili *banlieue* filmova. Predgrađa postaju

⁴⁷ Riječ *beur* francuski je sleng za „arapsko“ i označava dvosmislenost povezanu s dvostrukim kulturnim identitetom unatoč francuskom državljanstvu. Također, označuje razlike i napetosti između Francuza i doseljenika. *Beur*-generacije, poput djece sjevernoafričkih imigranata iz Alžira, Tunisa i Maroka (Magreba), koncentriraju se posebice u predgrađima, u stambenim projektima po rubovima francuskih gradova. Ove generacije našle su se u središtima rasne napetosti tijekom kasnih sedamdesetih, tijekom porasta ekstremnih pokreta desničara (kao što su Front National) i nacionalne rasprave o imigraciji, integraciji i asimilaciji u

pozadina socijalnih drama i ispitivanja konstantne krize identiteta u Francuskoj, a *banlieue* predstavlja suvremenu realnost na način na koji to ne može grad Pariz jer je jedna vrsta turističkoga tematskog parka. Predgrađa su „loš“ Pariz, ničija zemlja zapuštenih projekata za stanovanje, siromaštva i kriminala.

Česte teme filmova ovog tipa urbane su multietničke stvarnosti, nezaposlenost, ulični kriminal, siromaštvo, državni nadzor i regulacije; institucionalne, socijalne i osobne posljedice rasizma; sukobi i napetosti između Sjeverne Afrike i francuske kulture; generacijski sukobi sjevernoafričkih emigranata i njihove djece, osobito s obzirom na patrijarhalan autoritet; i tenzije uzrokovane progonstvom, deterritorijalizacijom, nostalgijom, bijegom i povratkom u domovinu. Fokus je na urbanim periferijama kao mjestima društvene isključenosti i etničke raznolikosti. Ova nova vrsta filmova prvenstveno je definirana svojim geografskim položajem, kao i stilskom i ideološkom raznolikošću. Filmovi pokreću pitanja o prostoru, autsajderima, granicama i isključenju te su tematski slični filmovima koji pokreću pitanja o imigrantima i njihovim nasljednicima u suvremenom francuskom društvu. Ovi filmovi dobili su značajne pohvale u Francuskoj i izvan nje. Nakon poznata *Marche des Beurs*⁴⁸, *beur*-filmovi postaju vidljivi u francuskom filmskom horizontu, osobito nakon prikazivanja filma *Čaj u Arhimedovom haremu* (*Le thé au harem d'Archimède*, 1985) redatelja Mehdiya Charefa. Posebice početkom devedesetih, mnoga od ovih ostvarenja dobivaju nagrade u Francuskoj ili na frankofonskim filmskim festivalima (Stillman, 2008: 71). 1995. godine šest filmova *beur* ili *ne-beur* redatelja smješteno je u *banlieues*. Svi redatelji (uglavnom muškarci) žele iz svoga kuta prikazati kako su stradali zbog nezaposlenosti, isključenosti i rasizma te koliko je za njih bilo teško stvoriti identitet u društvu u kojem su potpuno ignorirani i koje prezire njihovu kulturu⁴⁹. Njihov se rad transformira iz protesta jedne manjinske zajednice u poštovan i integralan dio francuske nacionalne kinematografije, čime se stvara svijest o multikulturnoj realnosti Francuske i o

Francuskoj. Izvor: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-eology/Diasporic-Cinema-BEUR-CINEMA.html>, posjet: 26. rujna 2016.

⁴⁸ Marche des Beurs, šestotjedni prosvjedni marš (15. listopada do 3. prosinca 1983. godine) pripadnika druge generacije magrebskih i zapadnoafričkih imigranata. Bio je to prvi nacionalni antirasistički pokret u Francuskoj. Nastaju filmovi kao što su *Bijeg iz Afrike* (*Cheb*, 1991) Rachida Bouchareba i *Heksagon* (*Hexagone*, 1994) Malika Chibanea, *Zdravo rođake!* (*Salut cousin!*, 1996) Merzaka Allouachea, *100% Arabica* (1997) Mahmouda Zemmourija, *Nebo, ptice... i tvoja majka!* (*Le ciel, les oiseaux,... et ta mère!*, 1999) Djamela Bensalaha, *Hej hej, šta ima?* (*Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?*, 2001) Rabaha Ameur-Zäimechea, vrlo uspješan *Igre ljubavi i slučaja* (*L'esquive*, 2003) Abdellatifa Kechichea koji dobiva sve glavne nagrade Cezar, *Crno, bijelo, crveno* (*Beur, Blanc, Rouge*, 2006) Mahmouda Zemmourija. (Stillman, 2008: 72)

tome što znači biti Francuz (Stillman, 2008: 76). Ovaj „novi novi val“ socijalne kinematografije ponekad je tako nazivan zbog interesa za mladu kulturu i marginalizirane prostore kao što je *banlieue*, ali i zbog toga što se pojavljuju neprofesionalni glumci i stvarne lokacije snimanja, kao i određena vrsta realizma.

Identitet *beur*-filmova razilazi se s postkolonijalnim filmovima nastalim izvan metropole jer, nasuprot potrazi za tim da se izrazi neovisni identitet kao opozicija dominantnoj kulturi poput one Hollywooda ili francuske kinematografije, ovi su filmovi u potrazi za izražavanjem višeslojnoga fragmentiranog identiteta u samoj kulturi. Kultura *beura* nije san o pripadnosti ili integraciji, već želja da se afirmira pravo na nepripadnost – *désappartenir*. (Murray Levine, 2008: 45)

Mržnja (*La Haine*, 1995) redatelja Mathieua Kassovitza, kao i drugi „filmovi iz predgrađa“, ispituje i izaziva zamišljeni geografski identitet Francuske. Predgrađa iz onoga što je *terra incognita* transformiraju se u pukotine na kraju 20. stoljeća. Film prikazuje 24-satnu radnju nakon jedne noći nereda u Parizu i sukoba demonstranata s policijom. Tri su glavna lika Säid, arapskog podrijetla, Hubert, afričkog, i Vinz, Židov. Multietnička slika ove trojice mladih pokazuje „novu Francusku“ pretvarajući plavu – bijelu – crvenu trobojnicu francuske zastave u crnu – bijelu – arapsku. Film je prikaz svakodnevice i alijenacije „niske klase“ u predgrađima. *Mržnja* govori o suburbanizaciji i rasnoj podijeljenosti u predgrađima kroz postmodernu fragmentarnu estetiku šoka. Fokusira se na svakodnevne veze i hijerarhije u specifičnom suburbanom okruženju. Te veze između gradskog i prigradskog osobito se sudaraju u skrivenim temeljima neonacizma u Francuskoj. Film počinje dokumentarnim prizorima nereda i policije koja prebija momka Abdela, a u pozadini se čuje proročka pjesma Boba Marleyja *Burnin' and lootin'*. Ove slike također podsjećaju na studentske prosvjede 1968. godine: „*Mržnja* ne samo što prodire u metaforu solidarnosti (*solidarité*) već isto tako predstavlja predgrađe, mlade i imigrante u povijesnom prostoru i vremenu otkrivajući neorasizam kao kategoriju samu po sebi“ (Siciliano, 2007: 219). Riječ je o ostvarenju u kojem se najočiglednije otvara polemika oko prostora. Iako se bavi predgrađem, polovica radnje filma smještena je u Pariz, a ta je podjela i narativna i stilska. Većina scena u Parizu snimljena je noću kada se događa najveći dio nasilja. Iako je mjesto označeno kao centar svemira, za Vinza, Saidu i Huberta narativni prostor i vrijeme u *Mržnji* simbolično su podijeljeni gotovo točno između dana provedenog u naselju i kasnijeg dijela dana i noći u centru grada. *Mržnja* se može analizirati terminima geografije, u mješavini imaginarnih i realnih mjesta koja – u opisima predgrađa i centra Pariza – konstruiraju film. Kamera koja je usmjerena prema Eiffelovu tornju zapravo je ironizacija te ikone francuske metropole, kao što je i slogan *liberté, égalité, fraternité*.

Prateći tri glavna lika u njihovu lutanju Parizom tijekom 24 sata, film omogućuje teritorijalno mapiranje jednoga konfliktinoga urbanoga prostora, čije su karakteristike – za ove mlade ljude – policijske barikade i granice. Omogućuje publici da iskusi prostor u realnom vremenu i da osjeti topologiju mjesta. Daleko od snimaka karakterističnih za tradiciju *cinéma vérité*, lokacije konstruiraju retoričke tope, mjesta diskursa i argumentacije. Mizanscena *Mržnje* eksplicitno stavlja u fokus ovaj stvarni i imaginarni dualitet grad – predgrađe. Kadrovi iz naselja La Noe snimani su dubokim fokusima, pretežito se oslanjajući na duge scene. Prvotna inspiracija za *Mržnju* bile su demonstracije 1993. godine u Parizu, kojima je i sam Kassovitz prisustvovao, održane zbog smrti jednog mladića afričkog podrijetla dok je bio u policijskom pritvoru.

Kassovitzeva odluka o tome da narativ *Mržnje* iz povijesnog centra Pariza poveže sa izgledom poštanske razglednice – i preseli ga u naselje radničke klase na samom rubu francuskoga glavnoga grada – jest, naravno, posve namjerna. Do sredine 90-ih sve više opustošena naselja *banlieue* postala su sinonim isključenja, nasilja i „društvene frakture“. (Higbee, 2006: 65)

Originalno sagrađena u 1950-im i 1960-im godinama kao odgovor na ruralni egzodus prema francuskim većim gradovima, nastao pod utjecajem poslijeratnih modernizacija i ekonomskog rasta bez presedana, ta nova naselja trebala su ponuditi čisti moderni životni prostor francuskim radnicima i njihovim obiteljima. Međutim, početni zanos urbanih planera, arhitekata i političara tim gigantskim stambenim projektima ubrzo je izbljedio kao što su ta mjesta ubrzo otkrila svoje mediokritetske arhitekturne i strukturalne uvjete. Pokušaji iz 1970-ih da se ta mjesta smanje u malo su toga uspjeli jer su graditelji bili prisiljeni graditi na jeftinijoj zemlji na samim rubovima grada pojačavajući time identitet tih naselja kao mjesta isključenja. Marginalizacija je poduprta ekonomskim padom Francuske sredinom sedamdesetih i deindustrijalizacijom urbane periferije koja je dovela do koncentracije nezaposlenosti, društvene deprivacije i kriminala u određenim područjima radničkog *banlieue*.

Zgrade su stare, a u tim četvrtima ulaz u zgrade vodi do zajedničkog dvorišta koje je uvijek puno lokalnih žitelja, što evocira osjećaj zajedništva i povezanosti s javnim prostorom. Realistična estetika koja uključuje otuđujuću arhitekturu reflektira isključivanje mladih protagonista u tim filmovima. Ova tendencija naglašava i jednu kontradikciju: *banlieue* funkcionira kao točka isključivanja dok istodobno ostaje jedini pravi prostor zajednice i prostor pripadnosti mladih. (Higbee, 2007: 38 – 39)

Prema Kate Griffiths (2006: 185), *Mržnja* je tipičan primjer filma *banlieue* – radnja se zbiva na nepovoljnoj lokaciji stambenih zgrada, uglavnom naseljenih francuskom imigrantskom

manjinom. Ova percepcija urbane periferije kao mjesta tenzija i socijalne dezintegracije pojačana je lokaliziranim neredima u brojnim naseljima oko Pariza i Lyona 1981. – ti su neredi bili potaknuti incidentima policijske brutalnosti protiv mladih stanovnika etničkih manjina, kao što su bili i izraz općeg bijesa i frustracije zbog dubokih razina društvene deprivacije u tim naseljima.

Kao što se ciklus nereda nastavio u ranim devedesetima, ta mjesta urbane periferije bila su u centru pozornosti i medija i političke retorike kao simbolično mjesto frakture društva; „ne-ići područja kriminala i nasilja, nastanjenih multietničkim bandama razočaranih, delikventnih mladih muškaraca“. (Higbee, 2006: 67)



11. *Mržnja* (Mathieu Kassovitz, 1995). Pogled prema *banlieue*.⁵⁰

Iako njihovo odijevanje može reflektirati stil adaptiran iz afroameričke hip-hop kulture, njihovo korištenje jezika – posebno invertirana slenga (*verlan*) – stavlja film u specifični lokalni i nacionalni kontekst. Lokalni *verlan*, oblik francuskog slenga iz 19. stoljeća, oživljen sredinom 1970-ih inicijalno je više bio povezan s multietničkim naseljima radničke klase nego s većim francuskim gradovima poput Lyona i Marseillea. Nacionalni *verlan* do sredine devedesetih postao je ukorijenjen u govoru francuske mladeži diljem zemlje.

Tom Conley u djelu *Kartografski film* (*Cartographic Cinema*, 2007) analizira filmske mape. Za njega filmska slika, kao i mapa, ima svoj jezik koji ne pripada lingvističkom polju istraživanja. Film kao topografska projekcija može se razumjeti i kao slika koja lokalizira i modelizira imaginaciju svojih gledatelja. Naime, panorame filma, iz perspektive 360 stupnjeva, omogućuju detaljan i sveobuhvatan zapis o mjestima i pejzažu. Atlasi u filmu, kao i kartografija, povezani su sa zbirkom slika organiziranih tako da bi mogle prezentirati informacije o određenim mjestima u određenom vremenskom razdoblju. Imaginarni pogled u

⁵⁰ Izvor: https://riliberator.files.wordpress.com/2015/02/la_haine_group_long_shot.jpg, posjet: 24. lipnja 2018.

filmu vidi se kao neupitan izvor osjećaja kroz jedinstven odnos mapa s pejzažem (usp. Caquard i Taylor, 2009: 3). Mapa u filmu daje gledatelju poticaj na razmišljanje o lokaciji, što se povezuje s identitetom. Identitet funkcionira kao svijest o pripadnosti (ili o žudnji za pripadnošću) mjestu ili kao distanca od tog mjesta. Mapa u filmu ocrtava povijest koja zapravo nije filmska – ona svjedoči o jednoj klasičnoj metafizici prostora. Kassovitz tako u *Mržnji* kombinira sjećanja iz 1968. sa slikom planeta Zemlje koji orbitira tijekom misija Apolla 8.

On iscrtava dva dijagrama – ili dvije mobilne kartografije – koji lociraju specifične politike njegova filma u širi povijesni okvir: onaj filmski te onaj koji se odnosi na lokalnu borbu i disidentstvo. Slike iz misije Apollo daju topografiju filma dok lokalna slika – projekti oko izgradnje domova na periferiji Pariza – daje kozmografiju filma. (Conley, 2007: 174)

Autsajderi u filmu, koji su izgubljeni u gradu, ne mogu dešifrirati mape ili shvatiti gdje se nalaze. Vide se efekt nepripadnosti, atopija i smještenost u kontekst vlakova koji služe kao metafora spacijalne komunikacije. Cirkulirajući centrom grada, Vinz, Said i Hubert prikazani su onakvima kakvi jesu: kao nesposobna gradska tijela koja ostatku društva nisu bitna. Ovakva isključena tijela i njihovo besmisleno lutanje Apostolos Lampropoulos (2012: 204) analizira kroz teoriju abjektnosti francuske teoretičarke, lingvistkinje i psihoanalitičarke Julie Kristeve⁵¹. Abjekt i abjektnost, kao fenomeni koji istodobno i paradoksalno izazivaju užas i fascinaciju, za Kristevu su paradigma Drugosti, nešto što izaziva iluziju individualnosti, ali i fragmentarnost, ambivalentnost, prijetnju za cjelinu i prijetnju za identitet. Abjekt Kristeve ne razmatra se kao fizička nečistoća, nego kao moralni i sociološki pad te kao nešto što u sebi sadržava nasilje i opasnost za poredak u kulturi kojoj je danas potrebno sakrivanje ovih zazornih fenomena. Tako Lampropoulos smatra da je ova noćna šetnja triju glavnih likova više flanerizam među tekućinama i mirisima nego što je šetnja kroz gradski pejzaž u kojem su tijela unaprijed predodređena i već su postigla značenja. U društvenom-političkom kontekstu konstruirana je slika toga da je tijelo migranata „zagađeno“. Očita je neprepoznatljivost Pariza kinopublici naviknutoj na slike gradskih spomenika, kafića i elegantnih zgrada. Čak i kada su prikazani poznatiji simboli povijesnog centra u drugoj

⁵¹Abjekt Julie Kristeve predstavlja granični fenomen koji nije ni subjekt ni objekt, nego se uvijek nalazi u međuprostoru koji stalno lebdi u jednoj vrsti vakuuma. Ona definira tri vrste abjektnosti koje se povezuju s hranom, tjelesnim izlučevinama i ženskim/majčinim tijelom. Pod abjektom, Kristeva podrazumijeva svaku nečistoću, izmet, tjelesne izlučevine (slina, mokraća, povraćanje, krv, sperma, vlasi, fekalije ...), sve ono što izaziva gnušanje, a dio je nas. Zapravo, gledanje ovih ostataka jest prijetnja, opasnost za identitet zbog poistovjećivanja jedinke s vlastitim dijelovima. Ono što je prljavo mora biti očišćeno, vršenje nužde jest ono što svi radimo, ali i svi gledamo s odvratnošću vlastite ostatke. (Kristeva, 2005: 208)

polovici *Mržnje*, oni su na neki način izobličeni ili prikriveni: s krova, gdje Vinz mota džoint u ekstremnom krupnom kadru, Eiffelov toranj pojavljuje se kao zamagljena iluminacija na velikoj udaljenosti. Glavni grad počinjemo gledati očima mladih iz predgrađa kao nečitljiv, stran prostor (usp. Higbee, 2006: 75 – 76). Kassovitz, prema McDonoughu (2006: 492), nije inzistirao samo na pitanjima o intimnim polarizacijama i vezama nego je primijetio prostor i njegovu reprezentaciju u samoj izgradnji grada naglasivši povezanost kroz odnos grad – predgrađe i odvajajući likove iz njihova okruženja u gradu.

Britanski film *Ovo je Engleska* (*This is England*, 2006.) redatelja Shanea Meadowsa politička je drama smještena u 1983. i dokument je o usponu supkulture tijekom perioda kad je državom upravljala Margaret Thatcher. Tzv. *modsi*⁵², novi romantičari⁵³ i skinhedi⁵⁴ u

⁵² Modsi (*mods*). Naziv ove supkulture nastao je kao skraćena riječi „modernist“, kojom se označavala odlika modsa da vode računa o svom izgledu te ulažu u svoj izgled i odjeću mnogo više od ostatka omladine u tadašnjoj Britaniji. Prve naznake mods-supkulture javljaju se gotovo istodobno u Londonu i u Liverpoolu, da bi se ona kasnije proširila po svim većim britanskim gradovima, a karakteristična je po originalnom i jasno definiranom stilu odijevanja, opsjednutosti vlastitim izgledom i identificiranjem s lokalnom glazbenom scenom. Obično su modsi nosili plitke cipele, dvobojna odijela, košulje Ben Sherman, sakoe koje bi ukrašavali raznim bedževima i prišivcima, a djevojke su nosile suknje do koljena (krajem šezdesetih suknje su bile znatno kraće), duge kapute, uz obveznu šminku koja je isticala oči. Jedna od oznaka koju su modsi koristili, inspirirani između ostalog i *pop-artom* šezdesetih, bio je i simbol Britanske kraljevske avijacije (RAF) koji je postao znak prepoznavanja i dio ikonografije mods-supkulture. Zanimljiva je činjenica da su modsi prvi u svoj stil odijevanja unijeli kao detalj britansku zastavu Union Jack.

⁵³ Novi romantizam glazbeni je pokret koji se javio krajem 1970-ih godina u Velikoj Britaniji kao reakcija na pank i disko glazbu, a svoju popularnost doživljava početkom 1980-ih godina. Najznačajniji glazbeni predstavnici bili su: *Adam and the Ants*, *Duran Duran*, *Spandau Ballet*, *Classix Nouveaux* i *Kajagoogoo*. Glazba je bila utemeljena na *synthpopu*, a inspiraciju je dobila od Davida Bowieja i Roxy Musica. Izgled je bio isto toliko važan kao i sama glazba, što je dovelo do negativnih kritika i tvrdnji da je glazba površinska i neozbiljna. Tipični izgled osoba koje su svrstavane u novi romantizam uključivao je androginski izgled s mnogo šminke, čudne frizure i odjeću nadahnutu romantizmom (Steve Strange iz sastava *Visage* i Boy George iz *Culture Club*), ali bilo je i onih koji su bili odjeveni u elegantna odijela (sastavi *Japan* i *Spandau Ballet*).

⁵⁴ Skinhedi (engl. *skinhead*; ćelava glava) pripadnici su pokreta začetoga krajem šezdesetih godina 20. stoljeća u radničkim četvrtima istočnog Londona. Skinhedi su u početku bili iz nižih slojeva i siromašnih obitelji iz predgrađa. Njihov svakodnevni izgled, koji se zasnivao na radničkoj odjeći, teškim kožnim čizmama debelog đona i kratko ošišanoj ili obrijanoj glavi, isticao se muževnošću i agresivnim dojmom. Pojavu buntovničkog pank pokreta mnogi skinhedi dočekali su s oduševljenjem te su masovno prihvaćali *punk* struju “Oi!”. Početkom sedamdesetih godina dolazi do izljeva negativnih reakcija na sve veći priljev doseljenika iz Indije i Pakistana. Desničarske organizacije poticale su skinhede na protjerivanje uglavnom Azijata i Pakistanaca pod izgovorom da im otmaju posao. Tada mnogi skinhedi svoju mržnju usmjeravaju i prema pripadnicima druge i treće generacije „obojenih“, a pogotovo prema pakistanskim doseljenicima. Ljeto 1972. godine, kada su se skinhedima pridružili drugi bijeli stanovnici u napadu na imigrante u Toxtethu oko Liverpoola, smatra se ključnim periodom u „prirodnoj povijesti skinheda“ (usp. Hebdige, 1979: 59). U isto doba, dolazi i do razdvajanja unutar skinhed-pokreta: na one koji su protiv rasne diskriminacije („šarpovci” i prokomunistički „crveni skinhedi”) i na ultradesničarske skinhede na koje utječe nacistička ideologija od koje preuzimaju pozdrave i simbole.

fokusu su filma, a priča se vrti oko dvanaestogodišnjeg Shauna (Thomas Turgoose), njegove generacije i potrage za nekim oblikom identiteta. *Ovo je Engleska* pogled je unatrag u rane osamdesete godine i u život britanske radničke klase kroz oči mlada Shauna i njegove bande, a bavi se i gorkim vanjskim utjecajima rasizma i ksenofobije, posljedicama velike nezaposlenosti i Falklandskim ratom u tadašnjoj Britaniji. U film su uključene snimke kraljevske svadbe, Margaret Thatcher, Falklandskog rata i popularnoga televizijskoga lutkarskoga karaktera Rolanda Rata, čija je emisija emitirana od 1983. do 1985. Film se bavi temama poput mladenaštva, odbijanja, supkulture, bratstva, idola, nasilja i rasne mržnje. Shaun je dječak koji je izoliran i ismijavan od vlastite sredine te koji, nakon očeve pogibije u Falklandskom ratu, uzore pronalazi u lokalnoj skinhedskoj bandi na čijem je čelu dobroćudni Woody (Joe Gilgun). Nakon što Shaun upoznaje Woodyja i njegovu bandu ispod podvožnjaka poslije škole, uskoro će ih prihvatiti kao svoju surogat obitelj. Woody je šarmantan i prijateljski nastrojen te postaje njegov „stariji brat“. Nov život, djevojke, zabave, majice Ben Sherman, čizme Doc Martens i obrijana frizura mlada Shauna čine ljetni odmor mnogo boljim. To će trajati sve dok na sceni se ne pojavi Combo (Stephen Graham), bivši zatvorenik, opasan i psihotičan rasist. Mlad Shaun tada se nalazi na velikom raskrižju – ostati s Woodyjem čija je skinhed-kultura izbor stila ili odabrati nasilje Comba koji zahtijeva od članova bande izbor između Nacionalnog fronta ili odlaska iz skupine. Shaun čini pogrešan izbor – pridružuje se Combovoj bandi s ciljem da se dokaže u očima svoga mrtvog oca. Društvo se odmah raslojava, a Combo i očarani Shaun počinju napadati lokalne Pakistance, Jamajčane i ostale manjine, no Shauna početni entuzijazam brzo počne popuštati.



12. *Ovo je Engleska* (Shane Meadows, 2006). Scena ispod podvožnjaka.⁵⁵

⁵⁵ Izvor: <https://quinlan.it/upload/images/2006/11/this-is-england-2006-Shane-Meadows-10-932x524.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

Combov bijeli etnicitet definiran je kroz proturječnosti. S jedne je strane usmjeren prema tradicionalnim pojmovima *britishnessa* (Kraljica, Union Jack itd.). On je lokalni lik: zrači prepoznatljivim karakteristikama mještana britanskih gradova iz unutrašnjosti i govori lokalnim naglascima. A opet, s druge strane, njegov je etnicitet utemeljen na negiranju mjesta. Combo (i ostali bijelci) izlazili su iz bezimenih stambenih zgrada, anonimnih socijalnih redova i predgrađa (usp. Hebdige, 1979: 65). Na kraju filma, i Milky i Combo (crnac i bijelac) identificiraju se kao Englezi. To je zato što je engleski identitet (*englishness*) ili britanski identitet (*britishness*) postao daleko više heterogena etiketa – ona koja spaja nečije individualne baštine sa starom britanskom tradicijom. *Britishness* u suvremenoj, internacionaliziranoj Engleskoj složen je i gotovo deteritorijaliziran, jer se „prava Engleska“ manje odnosi na ograničeno mjesto, a više na zamišljeno stanje bića ili moralno mjesto. Specifičnost Shaunova iskustva jest ta što ono može biti prikaz bilo kojega suvremenoga britanskoga grada. Na kraju, nacionalistički zanos koji okupira živote običnih građana rijetko zamjenjuje osobni identitet. Autoritet Comba jest dezintegriran jer i sam postaje suočen sa svojom nesavladivom marginalizacijom. Prema AlSayyadu (2006: 13), problemi rase i etniciteta povezani su s većom slikom o naciji i identitetu. Tako film obrađuje pitanja legitimizacije i autentičnosti u suvremenom multikulturnom britanskom društvu u kojem se ideja o Drugom i Drugosti stalno definira i redefinira. Momci iz bijelih radničkih obitelji mogu ponovo afirmirati vlastiti identitet kroz osjećaj superiornosti u odnosu na pripadnike manjinskih etničkih skupina ili u odnosu na žene. „Pravi“ britanski identitet gradi se na rasizmu i antiimigracijskim politikama.

Kao reakcija na definiranje bijele rase u smislu nacionalnog identiteta u 1970-im godinama u Velikoj Britaniji, Stuart Hall smatra da se skupina različitih etniciteta (iz Indije, Pakistana, Bangladeša, Afrike, Kariba) smještava u političku kategoriju crne rase.

Zajedno s novim oblicima imperijalizma, termini rasizma dopunjeni su različitim pozicijama baziranim na ukidanju klase i rase. Na rasu se gleda kao na kulturu, a ne kao na boju kože. (AlSayyad, 2006: 191, 205)

Graham Fuller (2007: 45 – 46) ističe da je film strukturiran oko odsutnog oca. Značajna uloga obitelji iz koje proizlazi agonija muškog identiteta jest kriza koja je narušila maskulinitet, a istodobno je i borba da se ta kriza razorne muškosti prevlada. Tako Shaun postaje dio muškog bratstva (ženski su likovi na marginama, a njihovo sudjelovanje proizlazi iz muške dobrote, dobrote partnera). Jasna Koteska smatra da se muško bratstvo ne tiče krvnog srodstva, ono je političke prirode i služi tome da se uspostavi razlika između prijatelja i neprijatelja. To

razlikovanje obilježeno je intenzitetima vezivanja i razdvajanja na osnovu parova: dobro i zlo, lijepo i ružno. Davanje prednosti figuri brata umjesto figuri oca djelomično se događa i kao politička nužnost.

Premda je otac odsutan, bratstvo, ipak, ovisi o ideji oca. To ne znači da se braća vezuju za oca ni da su mu sinovi podčinjeni. Nema prijateljskih osjećaja prema ocu, nema prijateljstva s nekime kome si dužan. Bratstvo se ne može stvoriti s ocem, ipak, ono predstavlja nekakvu želju za obitelji, ali za takvom obitelji u kojoj je brat (a ne otac!) u centru. (Koteska, 2013)

Dio bratstva jest uvijek netko tko je u dubokom antagonizmu s konceptom muškosti (shvaćene u odnosu na ono što je političko, moralno, pravno, identitetsko), upravo kao Shaun. *Ovo je Engleska*, kao i *Mržnja*, opisuje točku odlaska iz određene urbane lokacije i omogućuje polemički dokaz o suvremenoj urbanosti iz pozicije odbačenosti. Thatcher je tijekom 1980-ih provela privatizaciju socijalnog stanovanja u središtu Londona, čime je i radnička i srednja klasa „istrgnuta“ iz urbanog centra grada cijenama „kvadrata“ pa na taj način urbano postaje stvarnost samo onima koji si je mogu priuštiti. Jedan dio filma snimljen je u gradiću Grimsbyju na istoku Engleske, koji u filmu je neimenovan i služi prikazu Shaunove svakodnevice. To je dosadan i ružan primorski gradić, pogođen deindustrijalizacijom. Vijesti koji se prikazuju demonstracije su i nasilje, snimke ratova i političkih previranja utkanih u devastiranu i grafitima prekrivenu okolinu – školsko dvorište, opasan pješački prijelaz, industrijski objekti i zapuštene kuće. Ovaj je film možda najbliži prikazivanju urbanističke svakodnevice, a grad u filmu doživljava se kroz transgresivne identitete. Postoji neka nepravilnost u tim rijetko naseljenim sjevernim gradovima Britanije, a društvo Woodyja urbana je mladež *ultima Thule*, daleko od ikakva centralizirana kulturna značenja – mikrodruštvo. Redatelj u velikoj mjeri koristi sve povijesne simbole do detalja omogućavajući gledatelju nostalgичno vraćanje u osamdesete. Dok je ta nostalgija umirujuća, distopijske nijanse i prizvuci potresaju te imaju efekt na utopijsko provocirajući ga i nanovo osmišljavajući. Shaun se kreće kroz ovaj pejzaž omogućavajući radikalnu mobilizaciju identiteta i pozicija.

Udaljen od Londona i metropolskog područja te stradavajući od očigledne deurbanizacije, Grimsby funkcionira u filmu kao produktivni spacijalni okvir, čak i za mladog Shauna. Grimsby je utjelovljen putem Shauna – putem njegova kretanja u hijerarhiji jedne zajednice, odakle može prekoračiti svoj ponovo definirani identitet i granice opresivnog sustava. Koristeći svoju pojavu i odvajajući se od ostalih u malom gradu, Shaun i njegovi prijatelji nevino izazivaju određeni režim. (Hellström Reimer, 2009: 177)

Vrlo daleko od pejzaža i panorama tradicije *cinéma vérité*, lokacije u ovom tipu filmova konstruiraju retoričke topose, mjesta postavljenog diskursa i argumentacije. Oni su primjer onoga što de Certeau opisuje kao „operacionalnu ekstenziju naše spacijalne prisutnosti“. Filmski Grimsby jedna je autonomna sredina i, kao takva, ona je retorički prostor za akciju. AlSayyad smatra da je u urbanim studijama mnogo više pažnje posvećeno interakciji između etničkih različitosti i spacijalne geografije.

U ranim sociološkim studijama rasa se jedino analizira u modernim američkim i europskim gradovima kada se događa neka kriza, što ograničava istraživanja na prostore marginalnosti ili na fenomen urbanog nasilja koje je rezultat etničkih ili rasnih tenzija. Analizom rase i etniciteta i iskustva grada, mogu se vidjeti hibridnost i borba za pravo na grad. (AlSayyad, 2006: 189 - 190)

Projektiranje urbanog u kontekstu spektakla egzotičnoga Drugog znači medijaciju odnosa moći, čime se pojačava prostorna, kulturna i geografska dominacija metropolskog središta u odnosu na „periferne“ pejzaže Drugoga (usp. Koeck i Les Roberts, 2010: 4). Dominacija Londona i jugoistoka nad inače perifernim područjima sjevera Velike Britanije ostaje višegodišnji uzrok sukoba. Opozicija centar – periferija, kao prostorna kategorija, predstavlja eksplicitnu karakteristiku urbanizacije, tj. uređenja prostora i njegove organizacije. Zato je ona dominantna u promišljanju urbane kulture.

III. Identitet i grad

Koncept identiteta praćen je različitim disciplinama i u svima se njima na jedan ili drugi način govori o integralnom, unificiranom identitetu koji je vezan za podrijetlo – etničkih, rasnih, nacionalnih i kulturnih koncepata identiteta. Stuart Hall (1996: 16) smatra da nemogućnost pojednostavljivanja samoga koncepta identiteta otvara dva pitanja: pitanje posredovanja i pitanje političkog. Kad je riječ o političkom, to su istodobno značenja u suvremenim oblicima političkoga kretanja označivača identiteta, njegova glavna veza s politikom lokacije, ali i sve poteškoće i nestabilnosti koje utječu na sve suvremene oblike „identitetske politike“. Kad je riječ o posredovanju, onda je to subjekt ili identitet kao središnji autor društvene prakse, odnosno ponovno artikuliranje veze između subjekata i diskurzivne prakse gdje se ponavlja pitanje identiteta. Sam pojam identiteta najjednostavnije se definira kao konstrukcija prepoznavanja nekog zajedničkog podrijetla ili dijeljenja karakteristika s drugom osobom ili skupinom ili pak s njezinim dijelom povezujući se putem neke prirodne solidarnosti. Suprotno ovakvoj naturalističkoj definiciji, diskurzivni pristup gleda na identitet kao na konstrukciju, kao na proces koji nikada nije završen i stalno traje. Identiteti nisu unificirani, a u suvremeno su doba fragmentirani i podijeljeni, multiplicirani i konstruirani putem različitih diskursa, praksi i pozicija. Potraga za stabilnim i koherentnim identitetom može biti uspješna jedino na račun potiskivanja unutarnjih razlika, tenzija i proturječnosti.

Za analizu identiteta grada treba razumjeti povezanost s mjestom, kao i to kako lokalno postaje definirani interes. Identitet grada nije nužno isto što pojedinci vide. Niti je to točna mentalna karta mjesta. Nova mjesta i novi načini življenja povećali su potrebu za novim konceptima kako bi pojedincima pomogli razumjeti identitet. Polazna točka bila je raskid prostora i mjesta tijekom 20. stoljeća. Spomenutim konceptima pripadaju pitanja transformacije identiteta u gradovima i zgradama kao posljedica kulturne globalizacije, transformacije lokalnih, kulturnih i arhitektonskih vrijednosti te osjećaja pripadnosti mjestu.

Urbani identitet neizbježno je ideja povezana s pravim ili idealnim krajolikom. Ova kvaliteta krajolika razlikuje identitet od slike. Etnička povezanost oblikuje urbani identitet, a težnja prema nekakvu idealnu identitetu proizvod je krivotvorenja u režiji pojedinaca i institucija u određenom kulturnom kontekstu. (Arreola, 1995: 518)

Elizabeta Šeleva (2005: 10 – 11) definiciju identiteta i njegovih obilježja daje kroz doživljaj doma. No doživljaj doma poznaje i čitav spektar disharmoničnih iskustava, jedno trajno i

bolno razilaženje između prostora koji (treba) predstavlja(ti) (barem hipotetički) dom i nemogućnosti da ga njegovi stanovnici prepoznaju kao takav i da se sužive s njime. Primarna funkcija doma jest zaštitnička, odnosno egzistencijalna zaštita, a formalni modaliteti kao i specifični stilovi stanovanja variraju ovisno o različitim kulturnim kontekstima. Šeleva dodaje da se identitet postulira kao spatiotemporalna kategorija ili, točnije, kao problem spatiotemporalnog položaja (lokacije). Lana Slavuj u svom tekstu *O mjestima i identitetima* (2011) govori o procesima stvaranja identiteta mjesta, jer su ti identiteti subjektivne i dinamičke kategorije koje se neprestano konstruiraju i rekonstruiraju, odnosno ne postoje kao objektivna stvarnost sami po sebi, već ih ljudi pripisuju mjestima ovisno o potrebama i interesima. Identiteti mjesta ne čekaju da budu otkriveni, oni su mentalne konstrukcije. Tako, prema Slavuj, postoje dva ključna procesa u stvaranju identiteta mjesta: prvi je dodjeljivanje identiteta koji se temelji na pozitivnim osjećajima i povezanosti s mjestom; osjećaj kada se netko na nekom mjestu osjeća kao kod kuće („kao doma“). U drugom slučaju, identifikacija se može odvijati i pripisivanjem negativnih osjećaja nekom mjestu, odnosno drugim, manje poznatim mjestima. Mjesta su prožeta osobnim, socijalnim i kulturnim značenjima i stoga predstavljaju značajan okvir unutar kojeg se oblikuju i održavaju identiteti. Ona su integralni dio svakodnevnog života i kao takva čine važne mehanizme preko kojih se identiteti definiraju i situiraju. Koncept „imaginarne zajednice“ navodi na to da i film igra središnju ulogu u razvoju nacionalnih identiteta. Može se primijeniti na gradove, susjedstva, manje zajednice itd.

Slavuj razlikuje tri principa identiteta: razlikovanje, samopoštovanje i kontinuitet. Prvi princip identiteta jest potreba za jedinstvenošću i razlikovanjem od drugih. Primjerice, povezanost s pojedinim dijelom grada pridonosi nečijoj diferencijaciji naspram stanovnika drugih dijelova grada. Najvažniji je kontinuitet. Naime, povezanost s mjestom omogućava kontinuitet sa samim sobom, jer je ono konceptualizirano kao referenca za prošle događaje i akcije. Slavuj dodaje da je stvaranje identiteta nekog prostora često povezano s nostalgичnim osjećajima, odnosno identitet se ne bazira samo na percepciji toga kakvo neko mjesto jest nego i na percepciji toga kakvo bi ono trebalo biti te mu se u tom smislu dodaju poželjne karakteristike. Ovu tvrdnju potvrđuje činjenica da sve radikalne promjene vlasti rezultiraju korekcijama u pejzažu. Političke elite, ako su svjesne simboličkog potencijala pejzaža, prilikom dolaska na vlast nastoje zamijeniti simbole prethodnih autoriteta vlastitima. Političke elite određuju službene verzije povijesti, odnosno odabiru one činjenice iz prošlosti koje su im korisne u sadašnjosti dok druge nastoje izbrisati kako iz kolektivnog pamćenja,

tako i iz fizičke okoline. Ulično nazivlje jedno je od takvih simbola koje doživljava velike promjene nakon društveno-povijesnih prevrata. Ovo stvaranje nove povijesti osobito je aktualno u zemljama istočne i jugoistočne Europe nakon pada socijalizma i komunizma. Tako se postkolonijalne agende za determiniranje sebe u filmu, kao i u ostalim područjima društva, primarno prezentiraju kroz nacionalno i pomoću problematiziranja koncepta „nacije“ unutar globalizacije, a u toj globalizaciji uspon gradova rijetko je vidljiv za razliku od sada već zastarjela pojma „nacionalne kinematografije“. Ono što je važno filmskoj geografiji i identitetskim mapama u filmu veza je između lokalnih filmova, nacionalnih identiteta i toga kako su ti identiteti suprotstavljeni. Nacionalne filmske industrije u drugoj polovini 20. stoljeća rastu zahvaljujući kulturi, običajima i svakodnevicu ljudi u zemlji koju portretiraju (usp. Aitken, Dixon, 2006: 333).

U knjizi *Europski film: suočavanje s Hollywoodom (European Cinema: Face to Face with Hollywood, 2008)*, Thomas Elsaesser sugerira to da europska kinematografija u poslijeratnom razdoblju već govori o Novoj Europi koja je inkluzivna, višekulturalna i multietnička, više je dijaloška i interaktivna.

„Nova europska kinematografija“ pokazuje prekrivanje povijesnih imaginarija u trenutačnoj situaciji postnacionalnih kinematografija. Novi europski film, ako takav entitet postoji, ne može se definirati ni kao esencijalistički ni kao izgrađen u odnosu na naciju ili državu, ali ni efekti zrcaljenja sebe i drugog neće biti dovoljni da se utvrdi njegov identitet. (Deshpande, 2010: 80)

Identitet je Europe kao cjeline problematičan pa je otud problematičan i identitet europske kinematografije. Europa objedinjuje različite kulturne i jezične identitete, i to je ilustrirano različitim nacionalnim kinematografijama. Film se (zajedno s glazbom) čini kao najistaknutiji medij samopromoviranja i simboličke akcije koju su stvorili građani europskih nacionalnih država. Filmovi tursko-njemačkih redatelja, francuskih *beur*-redatelja i azijskih redatelja u Velikoj Britaniji redovito su osvajali velike nagrade i dolazili do izražaja u Europi prelazeći granice koje drugi, uobičajeniji domaći filmovi nisu uspjeli (usp. Elsaesser, 2008: 51). Ne može se govoriti o europskoj kinematografiji u terminima kulturno-monolitnog ili statičnoga unitarnog identiteta, već samo jednim postmodernim diskursom. Europski film reflektira kompleksnosti u kreaciji i prepoznavanju kulturnog identiteta općenito. Fragmentacija i diverzitet, karakteristični za europski identitet, duboko su vezani uz film.

Film omogućuje intenzivnu ilustraciju ranjivosti nacionalnog i regionalnog te potiče šira pitanja o europskom identitetu, a istodobno istražuje fundamentalne veze između gledanja i razumijevanja, kao

što i prepoznaje važnost vizualnih slika u formiranju identiteta, bez obzira na to je li riječ o osobnom, regionalnom, nacionalnom ili europskom identitetu. (Everett, 2005: 10)

Filmska industrija sudjeluje u izgradnji nacija, a koncept nacionalne kulture uvijek je usko povezan s idejom nacionalne kinematografije, štoviše, tradicija je predefiniрана nacionalnim odrednicama – njemački ekspresionizam, sovjetska avangarda, francuski poetski realizam, talijanski neorealizam, francuski novi val itd. Ali pitanje kolektivnog identiteta u kinematografiji uglavnom se pokreće u razdobljima kada se postojeći modeli kulturne kohezije počinju fragmentirati i pojavljuju se nejednakosti koje stvaraju kulturne stereotipe. Ovakve okolnosti, odnosno traumatični događaji moraju biti definirani kako bi se razvio odgovarajući okvir za razumijevanje načina na koje se transformacije u reprezentaciji kolektivnog identiteta pojavljuju u kulturnoj produkciji. Pitanja koja se tiču kolektivnog identiteta čini se da zauzimaju posebno mjesto danas kada sve više i više ljudi živi u „općem stanju beskućništva“, u svijetu u kojem identiteti sve više postaju, ako ne sasvim deteritorijalizirani, onda barem drugačije teritorijalizirani. Izbjeglice, migranti, raseljeni i narodi bez države prvi su koji žive ove stvarnosti u svom najcjelovitijem obliku: „U svijetu dijaspora, nacionalne kulture i masovnih pokreta stanovništva, staromodni pokušaji mapiranja svijeta kao kulturnih regija ili domovina zbunjuju te zaslijepljuju niz postkolonijalnih simulakruma i dupliciranja“ (Gupta, Ferguson, 1992: 9 – 10).

U polju filmske reprezentacije, podjela može dovesti do pojave dominantnih nacionalnih kinematografija koje naglašavaju postojanje nacionalnoga kolektivnog subjekta, osobito u dijelovima Europe u kojima su se stvorili novi identiteti: baltičke zemlje, Ukrajina, bivša Jugoslavija. Tako je film koji pokreće pitanja o nacionalnom identitetu – Wendersov film *Alice u gradovima* – paradoksalno fiksiran na razdvajanje od mjesta. Glavni protagonist jest stranac i u SAD-u i Amsterdamu, ali i u svojoj rodnoj zemlji. Istražujući Rursku oblast, kao da sam nosi Ameriku natrag sa sobom; njegova domovina sada je puna *fast-fooda*, *country*-glazbe i automata koji prodaju Coca-Colu. Nakon Drugoga svjetskog rata, Zapadna Njemačka bila je europska država najpodložnija amerikanizaciji jer ona je, nakon pobjede nad nacionalsocijalizmom, ostala zemlja s najvećom prazninom. A ta praznina mora biti popunjena, primjećuje Wenders, pa zašto ne američkom kulturom? Prema Ericu Rentschleru (2000), fokus njemačkog filma jest na edipovskom revoltu prema korištenju filma u eri Hitlera i na medijski afirmativnom statusu filma u pedesetim godinama. Kritičke diskusije o novom njemačkom filmu zadiru u tri glavne preokupacije: 1. Amerika i Hollywood kao objekti u poslijeratnoj njemačkoj ljubavi/mržnji, 2. nacionalsocijalizam i nasljeđe srama, 3.

političke slabosti Njemačke videne kroz prizmu poslijeratne generacije. Glavni protagonisti novoga njemačkog filma ljući su mladi muškarci i žene, revoltirani zbog kolektivne prošlosti, kako zbog nacističkog iskustva, tako i zbog ere Konrada Adenauera. Prognani i beskućni protagonisti često traže utočište u SAD-u i u samoj kulturi. SAD postaje stalno mjesto sebe-pronalaženja i građenja identiteta. Za novi njemački film tako od posebne važnosti postaje Hamburška deklaracija iz 1979. Filmaši kao što su Werner Herzog, Hark Bohm, Volker Schlöndorff i Wim Wenders suprotstavljaju se tadašnjem njemačkom filmu te se zalažu za potrebu sinteze igranog i dokumentarnog filma (usp. Keser Battista, 2013: 190). Ovu koncepciju o njemačkim sineastima razvija Rainer Werner Fassbinder, sineast vezan za Njemačku „jezikom i djetinjstvom“, koji je namjeravao otići pronaći sebe na mjesto koje u tom pogledu najmanje obavezuje – u New York. Kao što kaže Jacques Aumont (2006: 162), sineast radi da bi se suočio sa svojim problemima (lajtmotiv europskih autora), i time radi za druge i susreće se s nekom vrstom realizma.

Amerikanci se smatraju onima koji su donijeli slobodu i demokraciju u Njemačku nakon Hitlera, a Nijemci gledaju na SAD kao na mirnu zemlju koja ne samo što je pomogla u oslobođanju Europe nego ih je i upoznala sa sasvim novom vrstom kulture. Wenders citira Johna Forda – glavnog lika njegova filma gleda *Mladi g. Lincoln* – u hotelu, a na koncu filma završava posljednjim *hommageom* Johnu Fordu – nekrologom u novinama pod naslovom „Izgubljeni svijet“ koji Winter čita dok on i Alice putuju prema Münchenu u filmu. Prema Baudrillardu, Amerika i danas za Europljanina predstavlja prikriveni vid izgnanstva, fantazmu iseljavanja i progonstva te, stoga, i izvjesnu interiorizaciju vlastite kulture. Prema Wendersu (2005: 524), riječ je o europskoj sposobnosti – imati smisla za mjesto. U Europi postoje granice, jezici, nacionalni identiteti. Europski filmovi stoga tradicionalno imaju lokalnu obojenost, obilježeni su crtama jedne zemlje, mjesnim akcentom.

Ona (Amerika) odgovara snažnoj ekstraverziji, odnosno nultom stupnju te iste kulture. Nijedna druga zemlja ne inkarnira u tolikoj mjeri to svojstvo dezinkarnacije i sveukupnog ushićenja, radikalizacije elemenata nižih europskih kultura... (Baudrillard, 1993: 75)

U tom novom svijetu trgovačkih centara, *rock'n'roll* ploča i masovno produciranih slika, Wenders slijedi Fassbindera i gradi svoju estetiku. Otudjenost Philipa Wintera u filmu *Alice u gradovima* reflektira se i u njegovu stalnom fotografiranju američkog pejzaža polaroid-kamerom koja je tijekom snimanja filma bila dostupna samo kao prototip. Upravo fotoaparat crta jaz između realnosti, reprodukcije i očekivanja. On fotografira zato što ne zna kako pisati o Americi. Winter je svjesni *alter ego* Wendersa. Paralela između njih u njihovu je dijeljenje

osjećaja otuđenosti i strasti prema fotografiji. Naslov svakako asocira i na *Alisu u zemlji čudes*a Lewisa Carrolla koji je također bio fotograf.

Fotografiranje je način potvrđivanja doživljenog, ali ujedno i način za njegovo odbijanje – ograničavanjem doživljaja na potragu za fotogeničnim, pretvaranjem doživljenoga u prizor, u suvenir. Putovanje postaje metodom prikupljanja fotografija. Sama aktivnost snimanja fotografija djeluje umirujuće i ublažava opći osjećaj dezorijentiranosti koji putovanje često može izazvati. (Sontag, 2007: 16)

Winter oslikava ambivalentan stav Wendersa prema SAD-u; njegov je lik istodobno fasciniran i očajan. Ta fascinacija raskidom s vlastitim labavim kulturnim korijenima i žudnja za dalekim prostranstvima divlje i nesputane slobode očito je bila njemačka (i ne samo njemačka) fantazma američkog sna u 1960-ima. Otuda taj ambijent filma ceste. Američke autoceste mjesto su integracije. Taj sustav američkih autocesta – *freeways*, kako smatra Baudrillard (1993: 53), za razliku od europskih koji predstavljaju jednosmjerne, neuobičajene pravce i mjesta izgnanstva, stvara drugačije stanje duha i postaje dio kolektivne igre.

3.1. Migrantski film

Putovanje u filmu povezano je s migrantskom kinematografijom koja ima posebnu vrijednost kod samih migranata i pripadnika dijaspor. Kod migranata, pripadnost koja je u pitanju – boja kože, religija, jezik, klasa – obuhvaća cijeli identitet. Arjun Appadurai (1996: 10) ističe da javna sfera dijaspor nije više mala, marginalna ili iznimka te da je upravo dio dinamičnoga urbanog života u većini zemalja i kontinenata u kojima migracija stvara nov smisao globalnoga kao suvremenog i suvremenoga kao globalnog. Appadurai postavlja pet dimenzija globalnih kulturnih tijekova imenujući ih kao: etnokrajolike (*ethnoscapes*); medijske krajolike (*mediascapes*); tehnokrajolike (*technoscapes*); financijske krajolike (*financescapes*) i ideološke krajolike (*ideoscapes*). Taj sufiks *-scapes* koristi se zbog njihove fluidnosti, nepravilna oblika i njihove ovisnosti o perspektivi (krajolik izgleda drugačije ovisno o tome kako izgleda i onaj tko je u potrazi).

Ovi pojmovi sa zajedničkim sufiksom *-scape* također pokazuju da se oni objektivno ne mogu gledati na isti način, nego da su, naprotiv, konstrukti, modelirani povijesnom, jezičnom i političkom određenošću ili različitom vrstom aktera: nacionalnim državama, multinacionalnim kompanijama, dijasporom, kao i lokalnim skupinama i pokretima (vjerskim, političkim ili ekonomskim), skupinama kao što su sela, naselja i obitelji. Doista, pojedinac jest posljednji lokus ovoj perspektivnoj skupini krajolika, jer ti

krajolici su na kraju upravljanih agenata koji čine veće formacije, dijelom iz vlastita smisla onoga što ti krajolici mogu ponuditi. (Appadurai, 1996: 33)

Etnokrajolici su oni krajolici osoba koje konstituiraju promjenjiv svijet u kojem živimo: turista, imigranata, izbjeglice, prognanika, gastarbajtera, *guestworkera* i drugih pokretnih skupina i pojedinaca. Oni čine bitnu značajku u svijetu i čini se da utječu na politiku i odnose između naroda. To ne znači da ne postoje relativno stabilne zajednice i mreže srodstva, prijateljstva, posla i slobodnog vremena, kao i rođenja, prebivališta itd. Financijski krajolici su protok kapitala: tržišta, valute, nacionalne burze i roba. Medijski krajolici odnose se na distribuciju elektroničkih sposobnosti za izradu i širenje informacija (novine, časopisi, televizijske postaje i filmski studiji) koji su sada dostupni za sve veći broj javnih i privatnih interesa u cijelome svijetu, a slika tog svijeta stvorena je iz tih istih medija. Medijski krajolici, kao i ideološki krajolici, usko su vezani uz pejzaž slikom. Ono što je najvažnije jest to da oni pružaju (posebice u svojim televizijskim, filmskim i audiooblicima) veliki i složen repertoar slike, pripovijesti i etnokrajolika diljem svijeta. Ideološki krajolici također su povezivanje slika, ali često su izravno politički povezani s ideologijama država i kontraideologijama različitih pokreta. Ovi krajolici sastavljeni su od prosvjetiteljskog svjetonazora, niza ideja, pojmova i slika uključujući i slobodu, blagostanje, prava, suverenosti te pojam demokracije. Upravo ta fluidnost ideoloških krajolika u jednom je dijelu komplicirana, posebice zbog velike zajednice dijaspore. Dakle, etnokrajolici, koji su usko povezani s medijskim ili filmskim slikama, prema Appadurai, jesu paradoksalni; etnopolitika, jezik ili boja kože, susjedstvo ili srodstvo ipak su postali globalizirani: „Najveća je snaga u njihovoj sposobnosti da pretvore intimnost u političko stanje i da pretvore lokalno u teren za identitet, a to što je lokalno sada je postala globalna sila i kliže kroz pukotine između država i granica“ (Ibid.: 41).

Migranti i pripadnici dijaspore u medijskom, odnosno filmskom predstavljanju dobivaju primjerenu vrijednost. Za Amina Malufa (2005: 41 - 42), status migranta nije više samo status jedne kategorije osoba otrgnutih od svoje sredine, on je upravo prva žrtva „plemenske“ koncepcije identiteta. Ako postoji jedna jedinstvena pripadnost koja vrijedi, ako se apsolutno treba odabirati, tada je migrant rascijepljen, podijeljen, osuđen iznevjeriti bilo domovinu iz koje potječe, bilo domovinu koja ga je primila: „Oni koji međusobno dijele identitet osjećaju se solidarnima, međusobno su slični, mobiliziraju se, uzajamno se ohrabruju, staju „nasuprot onih“. Za njih „potvrda identiteta“ postaje čin hrabrosti, čin oslobođenja“ (Maluf, 2005: 30).

Teorija i praksa identifikacije Drugog, putem filmova dijaspore, migracije, manjina, izložena je u djelu Hamida Naficyja *Naglašeni film: kinematografije egzila i dijaspore* (*An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, 2001) koje proučava (ponovnu) žanrifikaciju u funkciji promjene nacije. Migrantska kinematografija okarakterizirana je određenom diskrepancijom između unutarnjih i vanjskih pejzaža te naglaskom na prisjećanje gradnje mjesta i prostora. Naficy definira migrantski film kao naglašeni film (*accented cinema*); kao estetski odgovor na iskustvo beskućništva i deteritorijalizacije. Kultura je (i film također) vrlo snažno povezana s prostorom (lokacijom, mjestom), gotovo isto toliko ili čak i više nego što je određena konkretnim povijesnim trenutkom, odnosno samim vremenom (konačno, vrijeme i prostor uvijek funkcioniraju u sprezi, kao što pokazuje i Bahtinov koncept kronotopa). Naficy promatra dvije glavne tendencije: jedna je klaustrofobična, a druga uključuje putovanja, prijelaz granica, miješanje identiteta – što je često prikazano u žanru filmova ceste. Reference o domu i domovini mogu imati nekoliko oblika.

Koristeći koncept kronotopa Mihaila Bahtina kao kritički alat kako bi načinio distinkciju između generičkih tipova romana, Naficy koristi kronotop doma kao alat kako bi mogao mapirati polje naglašenog filma. On stvara razliku između „kronotopa imaginarne domovine“, „potrage za domom“ i „putovanja beskućnika“. (Berghann, 2006: 145)

Većina migrantskih filmova žanrovski pripada žanru *road-movieja* – filma ceste. Film ceste kao žanr definiran je u SAD-u. Dok u američkoj kinematografiji cesta najčešće ima pozitivnu konotaciju kao način vizualizacije „prostora između pustinje na zapadu i obale na istoku“ u okviru jedne utopijske fantazije o homogenosti i nacionalnoj koherentnosti, u Europi cesta asocira na migrantsko iskustvo i metafiziku bezdomstva.

Europska kinematografija stalno postavlja pitanja o identitetu, a jedan aspekt filma ceste jest sposobnost žanra da prikaže postmoderni identitet fluidnim i migracijskim, nomadskim, kao proces koji je istodobno konstruiran i artikuliran kroz naše individualno, kroz vremenska i prostorna putovanja i kroz priče koje pričamo. (Everett, 2009: 166)

Putovanja u Europu specifična su zbog stiješnjenog prostora i dominacije granica. U Europi je nemoguće stići daleko, a da se ne pređu granice: političke, jezične, kulturne, društvene pa su tako, umjesto puta prema nekoj utopijskoj ili distopijskoj destinaciji, putevi u Europi pregovaranje i znak razlike.

Građani Europe, osobito oni iz istočnog i jugoistočnog dijela kontinenta, predobro poznaju lekciju granica (onih koji jamče njihov suverenitet i suverenitet njihovih susjeda) i ograničenja (onih imaginarnih, simboličnih i policijski iznuđenih). Ipak, umjesto željenog i logičnog procesa

hibridizacije, granice često stvaraju praznine kulturnog i političkog antagonizma. (Banović - Markovska, 2011: 18)

Ključne u razvoju žanra jesu i specifične urbane trajektorije koje imaju vitalnu ulogu u remapiranju novih multikulturnih gradskih prostora. Kao što individualna putovanja mogu imati dramatične promjene, tako su protagonisti u svim oblicima: azilant, emigrant, beskućnik, *flâneur* pa i turist, što omogućuje filmovima da artikuliraju mnoge različite forme putovanja. Granica je neizbježno anonimna, dehumanizirajuća i nefleksibilna, kao u filmu *Vječnost i dan* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998) grčkog redatelja Thea Angelopoulosa ili pak u filmu *Posljednje utočište* (*Last Resort*, 2000) Pawela Pawlikowskog. U ovim filmovima vrijeme i kretanje staju na nemjestima na granici, na liminalnoj zoni tranzitnog iskustva. U filmu *Dragi dnevniče* (*Caro diario*, 1993, Nanni Moretti) putovanje obuhvaća nekoliko otoka, kojima redatelj traga za talijanskim identitetom. Drugi tip ovog žanra jest nomadski (kategorija koja uključuje turista i *flâneura*), čije je putovanje manje fokusirano i manje dramatično od migrantskog. Ovaj nomadski tip žanra, koji u filmu prikazuje turističko putovanje tijekom kojeg lik preispituje svoj nacionalni identitet, karakterističan je i za dio portugalske nacionalne kinematografije, gdje se filmovi uglavnom bave time kako najbolje oslikati nacionalni imaginarij, kao i složen tranzicijski identitet suočen s krizom u obitelji i migracijama 1980-ih.

Učlanjenje Portugala u Europsku ekonomsku zajednicu 1985. prvi je korak prema postanku Portugala razvijenom europskom državom. No, prije toga, Portugal se mora suočiti s vlastitom društvenom, kulturnom i gospodarskom beznačajnošću u europskom kontekstu i upravo portugalski film počevši od 1980-ih prikazuje očaj takvih identitetskih kriza i ambivalentnih osjećaja prema zemlji. (Baptista, 2010: 13)

Kao primjer može poslužiti film *Govorni film* (*Um Filme Falado*, 2004) redatelja Manoela de Oliveire. Priča prati portugalsku profesoricu povijesti Rosu Mariju (Leonor Silveiru) koja s kćeri Mariom Joanom brodom putuje kroz Mediteran od Lisabona do Mumbaija (Bombaj u filmu), gdje ih čeka otac João, u posjet lokacijama koje obilježavaju zapadnu civilizaciju. Pritom Rosa Maria prepričava kćeri kako se kultura borila i razvijala kroz stoljeća. Njihovo putovanje započinje od Belemskog tornja (Torre de Belém) i Spomenika otkrićima (Padrão dos Descobrimentos), danas jednima od najznačajnijih turističkih mjesta u Lisabonu, te eksplicitno evocira put Vasca da Game prema Indiji. Narativna struktura i vizualni simboli u filmu evociraju početak i kraj povijesne veličine Portugala: od putovanja prema Indiji Vasca da Game tijekom 15. stoljeća i mita o Domu

Sebastião do beznadne budućnosti zemlje u suvremeno doba. Prema Hillary Owen (2011: 116), Oliveira daje jedan revizionistički pogled na portugalsku mitologiju sebastijanizma i njezinu povijesnu imperijalističku sudbinu. Isto tako, film se pojavljuje u godini kada portugalska vlada daje svoju podršku SAD-u za rat u Iraku. *Govorni film* jest priča o teškoćama u vezama Zapada s islamom i Bliskim istokom te o portugalskoj političkoj i kulturnoj lokaciji, ali i o događajima nakon 11. rujna. Rosa i kći usputno staju na nekoliko lokacija – Marseille, Napulj s kadrovima Vije Pacuvio i Castella dell'Ovo u pozadini, Pompeji, Atena, Istanbul, Port Said i Aden – te susreću različite tipove ljudi koji sudjeluju u pričaju priča o mjestima – francuskog ribara, grčkog svećenika, turističke vodiče i portugalskog aktera Luísa Miguela Cintre koji igra sebe.

Govorni film reprezentira europske gradove kao u razglednicama – ostatke Pompeja, Akropole, Partenona, Aje Sofije ili piramida u Gizi – ali u pozadini, snimljene ispražnjene od suvremenih značenja (usp. Eyny i Zubatov, 2004). U Egiptu se kadar zadržava na slomljenom licu Sfinge koja čuva piramide, na licu još jednog čuvara pretvorena u ruinu. U Pompejima Rosa Maria na razglednicama pokušava pokazati kako je grad izgledao prije uništenja, ali njegova cjelovitost postoji samo na tim fotografijama, isto kao i cjelovitost Akropole. U Istanbulu se nalazi Sveta Sofija, nekad bizantska katedrala, pa džamija, a danas muzej s izbljedjelim freskama, mjesto na kojem se više nitko ne moli. Svi ovi spomenici prikazani su ostavljenima u povijesti, bez funkcije. Ta tura po antičkim gradovima evocira katastrofu, sukobe između kršćanstva i islama za koje se smatra da pripadaju prošlosti. Postajemo svjesni da suvremena civilizacija više ne vjeruje u vlastite mitove ili u preživljavanje. Gradovi su mrtvi. Scene Sueskoga kanala i prijelaza iz kršćanskog Mediterana prema muslimanskoj Sjevernoj Africi prava su osovina političkog i kulturnog putovanja budeći svjesnost kod Rose Marije o tome da je ona dio portugalske ekspanzionističke povijesti, odnosno, ona se tada suočava sa svojim zadanim povijesnim identitetom: „Poteškoće u konstruiranju subjektivnosti obilježene su hegemonijom portugalskog identiteta kao imperijalističke sile u prošlosti i kao moderne zapadnoeuropske države, a članstvo u europskoj obitelji samo povećava portugalsku krizu identiteta“. (Ferreira, 2012: 110)



13. *Govorni film* (Manoel de Oliveira, 2004). Piramide u Gizi.⁵⁶

Kapetan broda John Wales (John Malkovich) Amerikanac je koji s Delfinom (Catherine Deneuve), Francuskinjom, Francescom (Stefania Sandrelli), Talijankom, i Helenom (Irene Papas), Grkinjom, sjedi na večeri tijekom koje svi govore vlastitim jezicima i obrazlažu doprinose svojih zemalja čovječanstvu. U ovoj proslavi europske harmonije gdje svi govore na svom jeziku i razumiju se savršeno, Rosa Maria sjeda sa strane i, kako ističe Hillary Owen (2011: 118), referira se na Portugal kao na periferiju Europe. Razgovor za stolom o europskoj povijesti i kulturi, o vezama između zapadnog i arapskog svijeta, nalikuje na konstrukciju Babilonskog tornja izgrađenog da bi glorificirao čovječanstvo nasuprot Bogu. Isto tako, film se referira na Mumbai starim nazivom „Bombaj“ iako je grad preimenovan 1995. godine.

Ovo služi kao suptilni podsjetnik na tradicionalno eurocentrično objašnjenje etimologije riječi, koja dolazi od staroga portugalskog naziva Bom Baim („dobri mali zaljev“) iz 16. stoljeća, kasnije transformiranog u Bombaj, a koji je u taj oblik transformirala Britanija u 17. stoljeću. (Owen, 2011: 124)

Čitav je film tura, serija slika, okrenuta slika *Odiseje*. *Govorni film* prati Odisejevo putovanje, ali ovdje, za razliku od hitajućeg junaka koji nakon Trojanskog rata putuje kući na zapad, žena i dijete idu prema istoku u posjet odsutnom ocu, no njihovo putovanje završava fatalno. Hall koristi termin identifikacije za iniciranje nestabilnosti identitetskih formacija, što je rezultat delikatne ravnoteže između sebe i drugog, kao i kompleksa ovisnosti između teksta i čitatelja/gledatelja, što čini reprezentacije identitetskih konstrukcija mogućim (usp. Ferreira, 2012: 111).

⁵⁶ Izvor: <https://s3.amazonaws.com/filmlinc/assets/uploads/img/15/04/Talking.png>, posjet: 24. lipnja 2018.

3.2. Istanbul i Fatih Akin

Suvremen pogled na identitet nije konačan ili neophodan, već predstavlja proces, a to je najveća karakteristika migrantskih filmova. Migrantski filmovi najčešće su bilingvalni ili multilingvalni te sadrže spoj estetike i stilskih impulsa iz filmske tradicije rodne zemlje redatelja i zemlje u kojoj redatelj sada živi, kao što je to slučaj u filmovima tursko-njemačkog redatelja Fatiha Akina. Bospor i njegov most najpopularnije su granične teme turske migrantske literature i kinematografije. Obično su prikazani na toplu Sunčevu svjetlu.

Ultimativni kronotop, Istanbul, mjesto s kojim svaka balkanska nacija ima svoju povijesnu vezu, veliki Konstantinopol, grad careva i sultana, koji povezuje kontinente i kulture, kombinira moderno i orijentalno, vertikalne slike minareta s horizontalnim vodama Bospora. (Iordanova, 2007: 23)

Tursko-njemačka kinematografija počela je topografijom koja je očito bila klaustrofobična.

Klaustrofobija jest osjećaj koji nastaje iz iskustva diskrepancije između identiteta i teritorija ili pak, općenitije, između unutarnjeg i vanjskog pejzaža; a iskustva do kojih ta diskrepancija vodi jesu vrsta eksproprijacije svoga vlastitog mjesta – vrlo često povezana s eksproprijacijom vlastita tijela. (Görling, 2007: 151)

Devedesetih godina druga i treća generacija turskih imigranata u Njemačkoj odrastale su u stalnim tenzijama dviju kultura, dvaju sustava percepcije, dviju formi suda i prakse. Te generacije obično na ulici i u školi govore njemačkim jezikom bez naglaska, a kod kuće često pričaju turskim. Te djevojčice i dječaci moraju prelaziti granice između tih svjetova svaki dan, moraju prevoditi, moraju stvarati novu, hibridnu kulturu. Prema Malufu (2005: 7), u očima adoptivnog društva, oni nisu Nijemci, a u očima društva iz kojeg potječu, oni nisu Turci. Danas im ništa ni u zakonima ni u mentalitetu ne dopušta prihvaćanje njihova složena identiteta. Ovakav život u prijelaznom stanju promijenio je i topografiju tursko-njemačkog filma. Sada su toposi – grad, ulica, bar na cesti, mjesta gdje se odvija akcija. Akinovi filmovi sadrže putujuće motive – aerodrome, taksije, autobusne kolodvore i hotelske sobe, njegovi su likovi u neprestanom kretanju, a most na Bosporu u Istanbulu stalna mu je tema. Dva njegova igrana filma – *Glavom kroz zid* (*Gegen die Wand*, 2004) i *Na rubu raja* (*Auf der anderen Seite*, 2007) – ujedno su i njegovi najambiciozniji filmovi: prvi dobiva Zlatnog medvjeda u Berlinu 2004. godine, a drugi nagradu za najbolji scenarij u Cannesu 2007. Oba filma završavaju prelaskom mosta u „orijentalnom smjeru“. Prelasci granica vrlo su posebni topološki događaji jer se u njima događa određena vrsta metamorfoze, nešto poput smrti i

ponovna rođenja, nešto što je u najmanju ruku izvan čiste horizontalne logike ekonomske zamjene: „Akinovo povezivanje dvaju vrsta prijelaza granica klasični je motiv toga žanra. Proizvodi logiku u kojoj brak može zamijeniti putovnicu, jer oboje mogu biti okarakterizirani kao nezamjenjivi“ (Görling, 2007: 157 – 158). Oba filma istražuju napetost stavljanjem u fokus iskustva triju kulturno različitih i marginaliziranih pripadnika dijaspore koji su *Ausländer*s u Njemačkoj i triju osoba koje se alternativno uključuju u neki oblik pokušaja odlaska u Tursku kako bi pronašli voljenu osobu ili kako bi se vratili u svoju domovinu. Također, u oba se filma radi o kontinuiranom i stalnom definiranju različitih pejzaža – fizičkih, virtualnih, mentalnih i metaforičkih, bilo da su to nacionalne granice, bilo da su to urbani prostori.

U filmovima *Glavom kroz zid* i *Na rubu raja* likovi pregovaraju s liminalnošću i trećim prostorom između dviju polariziranih kultura. Tzv. treći prostor, prema Homiju Bhabhiju (1994), prostor je između dviju kultura koji nudi produktivni proces kulturne hibridnosti, odnosno radi se o ambivalentnom, hibridnom i liminalnom subjektu koji se istodobno nalazi ovdje i ondje. Treći prostor smješten je na marginama i ta nemjerljivost razlike u hibridnosti dovodi do nečega novog i neprepoznatljivog, do novog područja pregovaranja o značenju i zastupljenosti (usp. Adil, 2007: 90). Akin koristi dio turske arabeske tradicije⁵⁷, prije svega glazbene, koja portretira svijet kompleksnih i turbulentnih emocija. Arabeska je originalno glazba radnika koji se s jugoistoka Turske sele u velike gradove. Kao društveni i kulturni fenomen, manifestira se i u drugim umjetničkim formama kao što je film. Akin je odabrao urbane pejzaže Istanbula kao dijelove naracije o identitetu te koristi bend da bi strukturirao svoj film u poglavlja. Glazba koju bend svira prilično je popularna turska glazba, ali obratimo li pozornost na stihove, začudit će nas koliko su neke od pjesama povezane s biblijskom „Pjesmom nad pjesmama“. Čini se da glazba artikulira romantičnu čežnju koju ni Cahit ni Sibel – dva protagonista – ne mogu verbalno izraziti. Na taj način film ukorjenjuje osjećaj transgresije daleko od Hamburga, grada u kojem se film nastavlja grubim rezom: na kraju koncerta, Cahit (Birol Unel), pomoćnik u hamburškom alternativnom centru Die Fabrik, skuplja boce i čaše s poda. Nakon još nekoliko čaša piva – dok pjesma *I Feel You* benda Depeche Mode svira iz autoradija – zabit će automobil pri velikoj brzini u zid. Slika Istanbula u filmu *Glavom kroz zid* izbjegava klišeje o romantičnom

⁵⁷ Arabeska: 1. Arapski, maurski, islamski ornament u obliku stiliziranih vitica i listova, kombiniran s tekstom izreka iz Kurana. 2. U glazbi je to kraća živahna skladba, protkana melodijskom figuracijom, ukrasima, prepletanjem melodijskih linija. Najčešće je skladana za glasovir, počevši od razdoblja romantizma (Robert Schumann). Arabesku čini kombinacija turske klasične glazbe i arapske glazbe.

Orijentu. Na početku filma vidimo turski bend kako stoji na Bosporu. Muzej Aja Sofija vidi se u pozadini, što znači da gledamo iz Azije prema Europi.



14. *Glavom kroz zid* (Fatih Akin, 2004). Bend na Bosporu⁵⁸

Kadrovi hotela Marmara, stvarnog mjesta i omiljenog okupljališta na trgu Taksim, pokazuju da je engleski jezik internacionalni jezik turizma i poslovanja. Vrlo se malo u filmu govori o memoriji Istanbula, jer taj se grad brzo razvija i mijenja pa se struktura koja akumulira toliko različitih slojeva ne prikazuje kao fizička manifestacija, nego kao socijalna struktura – život i navike korištenja grada. Akinove vizije Istanbula jesu oni koji su prognani iz Beyoğlua, kao mjesta istanbulske suvremene kulturne obnove, ali i iz neizgovorene povijesti, potisnute službenom retorikom turskog identiteta. Sada mjesto kulturne regeneracije i turizma, Beyoğlu je bio uglavnom armensko, a zatim grčko susjedstvo. Beyoğlu i trg Taksim služe sjećanju na manjine Istanbula, kao i na masovne demonstracije i politički otpor (usp. Adil, 2007: 88 – 89). Nasuprot tome, heterotopije hotela i bolnice pružaju Akinu moguće metafore za te globalne identitete.

Istanbulski pejzaž geografski, povijesno i kulturno glavna je veza tursko-europske interakcije. U urbanim prostorima svakodnevnog života te u kulturnim predstavništvima u gradu, Istanbul je granica prostora. Njegovi oblici i margine u neprestanim su pregovorima s paradoksom da istodobno budu izrazito turske, a opet u Europi, da budu svjetovne i moderne, a opet da negiraju one koji nisu muslimani. (Mills, 2005: 445)

⁵⁸ Izvor: https://public.bidoun.org/images/2015/3/1_059_feature.jpg, posjet: 24. lipnja 2018.

Glazbenici su locirani na sjevernoj obali Zlatne trube s pogledom preko mora na Sulejmanovu džamiju i vatrogasni toranj u Beyazitu (prvotno izgrađen 1749. godine, danas lociran na tlu istanbulskog sveučilišta) – na arhitektonske spomenike koji mogu biti viđeni kao amblemski, a nalaze se u blizini religioznih i sekularnih sfera u turskom društvu.

Brodovi pristižu te odlaze na suprotnu obalu. Luksuzni crveni sagovi, posloženi asimetrično jedan na drugog kao u trgovini sagova, potpuno pokrivaju prostor na kojem se nalazi orkestar i čini se da se protežu izvan kadra. Da se kojim slučajem performans orkestra pojavio jednom na početku filma, mogli bismo to shvatiti kao uvertiru koja motivira kadar Istanbula signalizirajući od početka da je ovo mjesto gdje film počinje. Ipak, isti intrigantni enigmatički tablo, koji prikazuje glazbenike na obali Zlatne trube, ponovljen je još pet puta u filmu *Glavom kroz zid*, s potpuno istim kadriranjem orkestra, no uz promjenu svjetla koja naznačuje različite dijelove dana. (Göktürk, 2010: 217 – 218)

Glazba je korištena u tim zvučnim mostovima da bi stvorila vezu između dvoje razdvojenih ljubavnika i da bi bez reza spojila njihove različite lokacije. Film ne želi preko obaju protagonista označavati bilo kakvu razliku između turske i njemačke kulture, jer želi prikazati multikulturalnost, ali istodobno, kako smatra i Elsaesser (2008: 60), u neprikazivanju različitosti jest „paradoks jer se vraća natrag u konvencionalniju politiku identiteta“. Film *Glavom kroz zid* problematizira kako su nove snage deteritorijalizacije, koje predstavljaju drugu generaciju imigranata, blokirale režim kulturnog označitelja (u slučaju Njemačke) koji ih vuče u crnu rupu. Akinova razmjena s nacionalnim filmskim povijestima (turskim i njemačkim filmom) dio je njegove transnacionalne prakse i estetike; istodobno, njegov opus utječe i na druge filmove. Akinova fotografija pomaže potkopati strogo nacionalnu kategorizaciju filmske povijesti putem, primjerice, sintetiziranja intertekstualnih referenci Yeşilçama⁵⁹, mladoga turskog i novoga turskog filma, kao i novoga njemačkog i tursko-njemačkog filma.

Prebacujući publiku od Istanbula do Hamburga, film *Na rubu raja* strukturiran je oko dviju smrti i neizbježnih odnosa triju odvojenih parova likova, a svaki je od tih odnosa forsiran i, na koncu, otuđen ili razdvojen smrću: Ali i Neat Aksul, turski otac i sin, Yeter i Ayten Öztürk, turska majka i kći, te Sussanne i Lotte Staub, njemačka majka i kći. Generacijski konflikti, kojima se Akin bavi drugdje u svome opusu, intenziviraju edipovske borbe i druge forme pobune između generacija dok se likovi njegovih filmova koji gledaju

⁵⁹ Yeşilçam („Zeleni bor“) metonimija je za tursku filmsku industriju, slično Hollywoodu u SAD-u. Ime je dobio po ulici Yeşilçam u četvrti Beyoğlu u Istanbulu, gdje su živjeli i bili smješteni mnogi glumci, redatelji, članovi ekipa i studija. Najznačajnije razdoblje jest ono od 1950-ih do 1970-ih kada se proizvodi 250 – 350 filmova godišnje.

prema budućnosti na kraju suočavaju s nasiljem. Svaka je od triju glavnih priča u filmu *Na rubu raja* povezana necentriranom narativnom strukturom: dvije od njih govore o smrti jednog od glavnih likova (*Yeterina smrt*, *Lottina smrt* i *Na rubu raja*), a naglasak je na dvama putovanjima natrag u Tursku i na potrazi za iskupljenjem u odnosu na ove smrti (usp. Hussein, 2012). Akin svoj film *Na rubu raja* otvara u sadašnjosti dugim panoramskim prizorom koji nas dovodi do benzinske crpke, negdje blizu Crnog mora, s Neatom (Baki Davrak) koji se sam vozi kroz turski pejzaž. Tada nastupaju retrospekcije u formi triju zasebnih dijelova koji se ipak preklapaju, da bismo se na kraju vratili na Neatovu vožnju ponavljanjem početne scene prije nego dođemo do otvorena završetka filma s Neatom koji sjedi, gotovo kao lik iz umjetničke slike. *Na rubu raja* priča je o trima otuđenim vezama između roditelja i djece, a te individualne priče vode gledatelja kroz transnacionalno putovanje preko Hamburga i Bremena do Istanbula te do gradova i sela na Crnom moru. Zategnut odnos između Lotte (Patrycia Ziolkowska) i njezine majke Sussanne (Hanna Schygulla), iako različit u mnogim aspektima u odnosu na onaj između Neata i njegova oca, također dolazi do vrhunca zbog generacijskog sukoba: s jedne strane, zbog Sussannine boemske prošlosti, prekrivene buržujskom lagodnošću njezina sredovječnog života u Hamburgu, i s druge, zbog socijalne angažiranosti njezine kćeri. Sussanne i Lotte sukobljavaju se zbog Lottina mladenačkog idealizma, kao i zbog njezine romantične i političke posvećenosti Ayten (Yeşilcay Nurgül), karizmatičnoj radikalnoj početnici i političkoj izbjeglici u koju se Lotte zaljubi i koju uzme pod svoje okrilje te za koju se bori do gorkoga, smrtnoga kraja. Ayten i njezina majka Yetter odavno su izgubile kontakt, ali one su u Akinovim paralelnim pričama prikazane kako, ne znajući, dolaze u međusobni kontakt (kao što se dogodi Neatu s Ayten u Istanbulu).

Akinovi filmovi i ruralna/urbana migracija žanrovske su mješavine, inspirirane filmovima Douglasa Sirka i Rainera Wernera Fassbindera, osobito u izboru glumaca. Odabir Hanne Schygulle kao glumice svjesna je referenca na njezinu karijeru u novom njemačkom filmu i citat njezinih uloga u Fassbinderovim filmovima *Gorke suze Petre von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), *Brak Marije Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978) i *Lili Marleen* (1981). Baki Davrak glumac je u suvremenim tursko-njemačkim filmovima i u njemačkom kazalištu: „Koristeći *Na rubu raja* kao studiju slučaja i ispitujući osobito zvuk, raspodjelu uloga i mizanscenu, Akinov filmski proizvod sinteza je elemenata poznatih turskoj (i njemačkoj) filmskoj povijesti“ (Gueneli, 2011: 450).

Akinovi filmovi ne mogu biti kategorizirani kao dio tradicije gastarbajter-žanra, usredotočenog na teškoće s kojima se suočavaju nacionalne manjine pri pokušaju da se integriraju u njemačku kulturu. Ovakvi prikazi manjinskih odnosa često su ojačani negativnim stereotipima o strancima koji žive u Njemačkoj. Akin se koristi elementima filmova iz 1960-ih i 1970-ih godina – urbanih melodrama što se dominantno bave migrantima u velikim gradovima koji se bore sa zapadnom, visokom klasom. Često ovaj klasni konflikt treba biti savladan. Fatih Akin u svojim je filmovima pokazao da su prijelazi i kulturne razmjene mogući bez radikalnog rastanka s identitetom iako postoji mogućnost hibridizacije. Evolucijski prikaz nacionalnih manjina u njegovim filmovima potvrđuje nužnost stalnog pregovaranja prilikom prelaska kulture. (Martin, 2009: 90)

On odbija prihvatiti fiksnu poziciju unutar kulturne binarnosti koja omogućuje ili prikaz plemenite kulture domaćina ili patnju stranaca, kao što je to bio slučaj u gastarbajter-žanru ili pak u postmodernom performansu hibridnog identiteta koji negira specifičnost lokalne identifikacije i odanosti. U jednoj sceni susrećemo se s radnim mjestom jednoga turskog radnika u sjevernoj Njemačkoj. U kvazinostalgičnom ambijentu, gdje su prikazani tursko-njemački migranti, ne samo što se sugeriraju veze s određenim dijelom povijesti turske kinematografije već se također pomažu stvoriti nove veze za tursko-njemačke likove. S jedne strane, povezuju se različite povijesti, a ta sekvenca, s druge strane, prepisuje stereotipne portrete tursko-njemačkih gastarbajtera kao mizernih likova. Takvi prikazi, kakvi su poznati iz ranijih filmova o imigrantima Zapadne Njemačke u 1970-im i 1980-im godinama, suprotstavljaju se uvjerljivim dvojezičnim likovima Alija i Yetera. Oni sami, kao i njihovo filmsko nasljeđe, postali su dio Akinove zvučne i vizualne heterogene filmske Europe. Istodobno, oni pomažu gledatelju preispitati teze o kategorijama filmske povijesti.

On smješta centralne likove unutar kulturne napetosti, koja se igra u smislu stalnoga transnacionalnog kretanja između različitih geografskih prostora, koji su alegorija niza psihičkih putovanja što trebaju postići koherentan i siguran osjećaj kulturnog identiteta. (Hussein, 2012)

Transnacionalni pokreti – koji se izvode u okviru svake od pripovjednih niti – nisu psihička putovanja, i to zato da bi se postigao koherentan i siguran osjećaj kulturnog identiteta. To doprinosi ukupnom tematsko-političkom projektu koji se odigrava u stalnim pokretima i odlascima preko geografskih prostora, a kroz ponovljene motive putovanja. Neat je u stalnom stanju prijelaza: putuje vlakom, autobusom, tramvajem i nalazi se na tranzitnim mjestima-nemjestima. Duga udaljenost i putovanje automobilom središnje su teme u tom pogledu: Neat putuje u Istanbul i onda u Trabzon, a Aytenov bijeg u Hamburg oslanja se na ikonografiju putovanja, predstavljenu široko uokvirenim pejzažima, snimkama sela, benzinskih crpki i hotela. Na kraju, film seli turske manjine i dijaspore u središte svojih pripovjednih niti;

karakteristikama „naglašena filma“ želi artikulirati hibridne kulturne identitete u postkolonijalnom kontekstu suvremenoga njemačkog društva. Svaka od prvih dviju pripovjednih niti otvorena je snimkama uličnih demonstracija koje slave marševe solidarnosti radnika u Bremenu i u jednom neimenovanom turskom gradu na Crnom moru, kao da dodatno žele učvrstiti vezu između likova/podteksta i političkih borbi preko geografskih prostora.

Za razliku od mirnih marševa u Bremenu, istanbulske su demonstracije kaotične i napete. Istanbul, most između Istoka i Zapada, ovdje je predstavljen kao mjesto sukoba.

Lotte gubi svoj život u orijentalističkom okruženju, gdje se djeca igraju s oružjem u istočnom „bilo kojem prostoru“: to je „prazan ili isključen prostor“ gdje pojedinci postaju depersonalizirani. Djeca su depersonalizirana u prostoru istanbulske četvrti koje postaju filmski označitelji istočne iracionalnosti. (Naiboğlu, 2010: 89, 93)

Neat predaje njemačku književnost na Sveučilištu u Hamburgu, stoga označava poziciju useljenika turskog podrijetla i deterritorijalizira njemački jezik osporavajući identifikaciju turskog migranta s nemoćnim. Njemačka knjižara i stan u Istanbulu igraju značajnu ulogu u svim trima pripovjednim nitima pa se tako čini da pružaju i transnacionalni kulturni prostor skloništa, u početku za Markusa Obermüllera, izvornog vlasnika s njemačkim nacionalnim imenom, Neata i, u konačnici, Sussane Staub. Funkcija knjižare jest konstruirana slika gradske topografije koja je prenesena filmom. Kinematografski posredovani prostor komunicira s nama kroz narativ, što evocira emocionalnu identifikaciju i taj sloj ostaje najsnažniji u našoj percepciji prostora. Neatova odluka o kupnji dućana slijedi odluku o napuštanju pozicije sveučilišnog profesora u Njemačkoj kako bi pronašao Yeterinu kćer i osigurao njezino obrazovanje, i to sve zbog kajanja nakon što ju je njegov otac Alija, sumnjajući da su u vezi, nehotice udario i ubio u pijanom bijesu u njihovu domu u Bremenu. Elsaesser (1998: 60) smatra da Akinovi filmovi tematiziraju pozitivne i negativne posljedice međusobnih interferencija, međusobnog održavanja i međusobne autentifikacije te da film može doprinijeti ponovnom definiranju uvjeta europskog identiteta, tj. stavu da su ti identiteti politički i društveno odgovorni jedni za druge, za suživot naših spojenih i uvijek zadanih identiteta.



15. *Na rubu raja* (Fatih Akin, 2007). Scena u u knjižari⁶⁰

Fatih Akin potkopava tradicionalne binarnosti poput europskog u odnosu na neeuropsko. Svi se njegovi filmovi bave marginalnim identitetima, a trajektorije putovanja često su mnogobrojne, bez osjećaja za nekakav cilj. Oni sugeriraju personalne geografije, gdje je i sam dom mjesto tranzicije.

⁶⁰ Izvor: <https://bibliojunkie.files.wordpress.com/2013/09/edge-of-heaven-1.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

IV. Postjugoslavenski film

Prema Crowley i Reid (2002: 2 – 3), od osnivanja novih država u istočnoj i jugoistočnoj Europi nakon Drugog svjetskog rata pod vodstvom Sovjetskog Saveza do dezintegracije u razdoblju od 1989. do 1991. godine, postoje mnogi primjeri koji upućuju na to da, u slučaju poslijeratnog socijalizma, odgovor na pitanje „Ima li prostor politiku?“ mora biti afirmativan. Kraj komunističke vladavine u centralnoj i istočnoj Europi stvorio je neklasičan model teritorijalne „okupacije“. Naime, migracije stanovnika istočne Europe prema zapadnoj Europi tada su bile smatrane „okupacijom“. Pad komunizma stvorio je u „drugoj Europi“, iza stare željezne zavjese, uvjete slične onima u bivšim kolonijama Afrike i Azije, odnosno paralelni migracijski pokret. Te države započele su dugi proces tranzicije: sam koncept tranzicije odnosi se na krupne političke promjene s kraja dvadesetog stoljeća kada su istočnoeuropska društva s vlasti uklonila autokratske režime i započela proces izgradnje demokratskog društva. Tranzicijska kultura pak označava simbolične prakse koje proizlaze iz ovih društveno-političkih transformacija, to jest prelazak iz socijalističkog/komunističkog poretka u liberalno-demokratsko uređenje. Migracije prema Zapadu stvorile su „postkomunističku dijasporu i govore o krizi kod kuće: o potrazi za ljubavlju i kruhom u tvrđavi Europi i o uzaludnosti te potrage“ (Daković, 2007: 45 – 46). U većini gradova u istočnoj i jugoistočnoj Europi između 1989. i 1991. godine, mase se pretvaraju u građane u starom, političkom smislu te riječi. Oni su izašli iz političkog skrivanja, preuzeli rizike te sudjelovali u kolektivnom djelovanju, a grad je bio glavna točka za ustanke. Prema Ani Miljački (2003: 95), građani u istočnoj Europi postali su vidljivi; doista, grad je bio artikuliran kroz praksu svojih građana. U slučaju svih država bivše Jugoslavije, transformacija je obilježena ekonomskim kolapsom, zatvaranjem tvornica, nezaposlenošću i radničkim nezadovoljstvom. U odnosu na urbani pejzaž, počinje restrukturiranje prostora, ikonografije i identiteta. Nacionalističke aspiracije, koje su prethodno postojale pod službenom retorikom komunizma i maskom arhitektonske urbanosti, postaju dominantni čimbenici u formiranju urbanog pejzaža.

Tranzicija iz državnog u privatno vlasništvo, iz industrijskog u servisno gospodarstvo i iz urbanizacije u suburbanizaciju i periurbanizaciju⁶¹, kombinirana s novim oblicima urbanog upravljanja, stvara novi pejzaž. Sve ove promjene popraćene su dramatičnim transformacijama u kulturnom i političkom

⁶¹ Izraz potječe od francuske riječi *périurbanisation*, a prvi ga je put upotrijebila INSEE (Francuska agencija za statistiku) kako bi opisala mjesta koja su između gradskog i seoskog, urbanog i ruralnog. Periurbanizacija stvara hibridne pejzaže. Takvi su veliki bolnički kapaciteti izvan centara, autoceste, tvornice, zračne luke.

identitetu, posebice kada je riječ o upisivanju novih narativa nacije i njezine povijesti u urbani pejzaž. (Diener, Hagen, 2013: 487 – 488)

Postsocijalistički se urbanizam također razvija u različitom političkom kontekstu: u nekim državama evoluirao u autokracije ili oligarhije, gdje vlade imaju osobito velik autoritet nad urbanim planiranjem, arhitekturom i ikonografijom. Nakon 1989. godine, gradske vlasti u gotovo svim zemljama istočne i jugoistočne Europe odlučile su naglasiti određene periode prošlosti i zanemariti druge te stoga (ponovo) napisati vlastite verzije (urbane) povijesti i (ponovo) oblikovati (urbane) identitete. U ovim su zemljama pitanja memorije i zaborava postala posebice dominantna, a geografsko širenje kulture pamćenja poslužilo je političkim svrhama i mobiliziranju mitske prošlosti, čiji je cilj podržati agresivnu šovinističku i nacionalističku politiku. Novi spomenici, ploče, nazivi ulica i muzeji pojavili su se gotovo jednako brzo kao i oni koji su bili izbačeni iz gradskog pejzaža. Počeo je obračun sa socijalizmom na institucionalnoj razini, dogodile su se revizije socijalističke spomeničke baštine te specifična artikulacija socijalizma u školskim udžbenicima⁶². Promjene se negdje odvijaju u rasponu od ambicioznih projekata u kojima se ponovo stvara čitav urbani prostor do naizgled banalnih promjena imena ulica.

Diener i Hagen razrađuju pojam „postsocijalistički urbanizam“, koji u urbanim studijama upućuje na trendove u ovim državama i ima tri važne karakteristike. Prvo, očito je da denotira razdoblje urbanog razvoja koje slijedi nakon socijalizma. Drugo, obuhvaća kontinuitet, dostignuća i nedostatke u razumijevanju suvremenih urbanih trajektorija. I treće, etiketirajući ovo „post“ putem negacije, putem onog što jest i što nije implicitno, pokazuje suvremenu neodlučnost, kratkotrajnost i nepredvidljivost. Iako je socijalizam donio određenu uniformnost arhitekture i urbanog planiranja, postsocijalistički urbanizam ostaje u velikoj mjeri u suodnosu s nekim prijašnjim strategijama.

U diskursima povezanim s prijelazom iz socijalističkih u postsocijalističke urbane identitete dominantne su tri teme. Prva su tema ponovni pregovori s nacionalnim identitetom, pripadnošću i suverenitetom preko novih nacionalnih povijesti koje se konstruiraju i obilježavaju kroz urbani prostor.

⁶² U gotovo svim državama bivše Jugoslavije događa se „simboličko prisvajanje prostora“ uništavanjem socijalističkih spomenika ili prepuštanjem tih spomenika propadanju. Snage novoga političkog poretka uspjele su označiti kraj prethodnog sustava i pokazati nove prioritete. Tijekom rata u Hrvatskoj i BiH, socijalistički spomenici bili su simbol ugnjetavanja pa je samo u Hrvatskoj više od polovice njih uništeno između 1990. i 2000. godine. U Makedoniji je, zakašnjelo, vladajuća elita započela promjenu simboličnog pejzaža glavnoga grada, jer su glavni gradovi reprezentativni prostori za naciju. Tako je izgrađen projekt *Skopje 2014* koji ne samo da redefinira socijalističku prošlost već nudi i slavnu drevnu prošlost na svom mjestu i koji, kao takav, ima za cilj ponovno ispisivanje povijesti u javnom prostoru. (Janev, 2017: 153 – 154)

Druga tema ističe nenamjernu i višejezičnu prirodu ovog pregovaranja. Unatoč retorici o obnavljanju ili ponovnom rađanju nacije, ovi novi narativi i javna obilježavanja vrlo se teško povezuju s lokalnim stanovništvom, manjinama i ostalim identitetima, kao i sa ustanovljenom dnevnim praksom. I treća tema, postsocijalistički urbanizam, razvija se izvan širega globalnoga konteksta, nadnacionalne suradnje i kulturne hibridnosti. (Diener, Hagen, 2013: 496)

U tzv. postsocijalističkim gradovima, kako smatra Miloš Jadžić (2011: 71), odavno su prisutni skoro svi aspekti neoliberalizacije (opća privatizacija, nestanak ili rapidno ugrožavanje javnih prostora, inzistiranje na partnerstvu privatnog i javnog sektora, upletenost u globalni sustav financiranja putem zajmova i kredita itd.). S druge strane, procesi transformacija u ovim gradovima pod složenim su međudjelovanjem sličnoga institucionalnog i prostornog nasljeđa, niskog stupnja posvećenosti političkim, ekonomskim i institucionalnim reformama u području urbane politike i urbanih strategija. U urbanim strategijama dominira obnova tradicije ili ponovna tradicionalizacija društva i oblikovanje identiteta privlačenjem kolektivnih veza na temelju poznatih kategorija i poznatih vrijednosti: nacija, tradicionalne obitelji i religija. Gal Kirn (2012: 313) smatra da se glavna društvena preobrazba u velikoj mjeri oslanjala na povijesni revizionizam koji je imao stratešku ulogu u svim postsocijalističkim, odnosno svim postjugoslavenskim društvima. Započela je agresivnija i fundamentalistička tendencija koja je brisala i demonizirala sve povezano s imenom Jugoslavije kako bi se artificijelni jugoslavenski entitet zaboravio i, umjesto toga, napisala povijest ovih naroda počevši najčešće u srednjem vijeku (s „nacionalnim“ plemenima, kraljevstvima) ili, kao u Makedoniji, čak u antici (usp. Kirn, 2012: 328). Za Nemanju Zvijer, ključna osobina postsocijalističkog prostora ogledala se u radikalnoj ideološkoj promjeni koja je podrazumijevala širenje dominacije nacionalizma i, samim time, potiskivanje ideologije Komunističke partije koja je vladala u prijašnjem socijalističkom periodu.

Ideološka promjena ove vrste uvjetovala je i prilagođavanje liberalno-kapitalističkom modelu društvenog razvoja, uz izvjesnu političku fragmentaciju. Ta fragmentacija ipak je bila više formalnog karaktera jer su sve novonastale države prilagođene konceptu tzv. društava u tranziciji, što je u načelu, osim već spomenute dominacije nacionalističke ideologije, podrazumijevalo i naturalizaciju postsocijalističke transformacije, odnosno sagledavanje sloma socijalizma i prelaska u kapitalizam kao nečega što je bilo podrazumijevajuće i neizbježno. (Zvijer, 2015: 58)

Navedene promjene nisu ostavile duboke tragove samo u političko-ekonomskoj sferi već su snažno obilježile umjetnost, svakodnevicu i općenito emotivni život postsocijalističke Europe. Što se tiče kinematografije u istočnoj Europi, Luisa Rivi smatra da je film bio na

prvoj crti takve promjene i da je učinio te mutacije odmah dostupnima stavljajući ih na ekran i raspršujući ih lokalnim, nacionalnim i transnacionalnim gledateljima: „obrnuto putovanje koje vodi novog Odiseja s periferije u centar na suprotnoj putanji“ (Rivi, 2007: 113 – 114). Filmske slike od pada Berlinskog zida postale su sinonim nove ere istočne Europe. Razdoblje nakon 1989. godine dovelo je do miješanja države u stvaranje filmova, no isto je tako značilo velika smanjenja i povlačenje centralizirana vladina financiranja. Prijelaz prema tržišnom gospodarstvu utječe na svaku razinu filmske industrije, od osnovne infrastrukture do načina financiranja i administracije. Kako smatra filmologinja Dina Iordanova (2004: 525), ta promjena u osnovnim operativnim prostorijama, a ne u specifičnosti umjetničke proizvodnje, zahtijeva od nas da postkomunizam smatramo novim razdobljem. Državni entiteti u regiji raspali su se i njihove nacije traže vlastiti teritorij, ali podjela umjetničkog nasljeđa ne može se dogoditi automatski. Nove države mogu steći kinematografske tradicije samo ako podijelimo prethodne nacionalne filmske tradicije u jedinice koje se uklapaju u nove političke entitete – prilično je to problematično i donekle proizvoljno preuzimanje, lako podložno sporovima i nesuglasticama. Najvidljiviji žanr istočnoeuropskog filma jest „žanr“ filmova o marginalcima. Često povezan sa svojevrsnom istočnoeuropskom inačicom filma ceste, taj žanr (ili: produkcijski niz) donosi na scenu nove, posttranzicijske heroje: marginalce koji odbacuju društvo, kreću na put bez čvrsta cilja ili pak žive u kontrakulturnim „džepovima“, izdvojenim od društvenog središta.

U svim tim filmovima, pojedinac se pokazuje kao socijalno biće uvjetovano kolektivom, posve različito od marginalaca i otpadnika istočnoeuropskog filma. U postjugoslavenskom filmu, bijeg je uglavnom nemoguć, a društvena uronjenost bezuvjetna. (Pavičić, 2011: 103)

Također, aktualni su i „filmovi blokova“ (*blocker films*), kako ih naziva Anikó Imre (2007: 71), čiji naziv referira na oronule stambene blokove koji su najčešća mizanscena postsocijalističkih filmova. Protagonisti u ovim filmovima u potrazi su za ženskom brigom i muškim figurama – potraga je to koja je najčešće osuđena na neuspjeh jer se događa u eri gdje se idealističke energije odbijaju od političke kontrole. Ovo je zarobljeništvo istodobno fizičko, prezentirano putem prenatrpanih domova u blokovima i stanovima, te simbolično, manifestirano putem disfunkcionalnih obitelji s očevima alkoholičarima i nasilnicima te podčinjenim majkama. Ovaj tip filmova postao je dominantan u srpskoj kinematografiji nakon 1990. pa su tako snimljeni filmovi *Mi nismo anđeli* (Srđan Dragojević, 1992), *Crni bombardier* (Darko Bajić, 1992), *Do koske* (Slobodan Skerlić, 1997), *Rane* (Srđan Dragojević, 1998), *Apsolutnih sto* (Srđan Golubović, 2001), *Jedan na jedan* (Mladen Matičević, 2002),

Sedam i pol (Miroslav Momčilović, 2007), *Tilva Roš* (Nikola Ležaić, 2010) i dr., što nije slučaj sa ostalim kinematografijama bivše Jugoslavije, gdje su ovakvi filmovi iznimka.

Dina Iordanova (2001: 56) smatra da u filmovima iz istočne Europe, posebice s područja Balkana, postoji tendencija prema samoegzotiziranju, a filmski stvaratelji ispunjavaju očekivanja Zapada. Fenomen samoegzotiziranja postao je povlašten način samoreprezentacije i daje rezultate, kao što je, primjerice, film *Podzemlje – bila jednom jedna zemlja* (1995) Emira Kusturice koji je osvojio Zlatnu palmu u Cannesu ili *Prije kiše* (*Ипед дождом*, 1994) Milče Mančevskog koji je osvojio Zlatnog lava u Veneciji. Pritom pojam „Balkan“ nosi posve različite konotacije i s jedne se strane rabi kao simbol multikulturalnosti i strasti, a s druge je strane natuknica za primitivizam, zaostalost i barbarstvo te se rado dovodi u vezu s metaforom „bure baruta“ (usp. Šošić, 2009). Stvaranje Balkana isto tako potvrđuje ideju da je prostor Europe – njezinih granica – strukturiran kao mreža odnosa i susreta, a ta mreža odnosa i susreta najvažnije je pitanje u kognitivnoj sferi postmodernog svijeta u kojem koegzistiraju različiti kulturni identiteti.

Za one koji su disperzivno prošli kroz regiju takozvane Jugoistočne Europe, tada je jasno zašto složena etnička i vjerska mješavina na Balkanu može izazvati komentare koji dijagnosticiraju nekakav „hendikep zbog heterogenosti“. Ali ovaj rodbinski „hendikep“, koji čini regiju više Istokom negoli Zapadom, jest specifična karakteristika koja je naslijeđena iz otomanskog (i, zapravo, iz vremena rimskog i bizantskog) imperija i suprotna je konceptu mononacionalnih država, preuzetom od zemalja Zapadnog svijeta. (Banović-Markovska, 2011: 18)

Kod Iordanove i drugih filmologa, osnova u definiranju balkanskog filma teorija je Marije Todorove o pojmu balkanizma, nadahnutu pojmom orijentalizma Edwarda Saida. Balkan, slično Orijentu, funkcionira kao Drugi zapadnoj Europi označujući ne samo raspad političkih jedinica nego i povratak primitivizmu i barbarstvu te odbija podvrgnuti se civilizacijskome utjecaju zapadne Europe. Todorova pojašnjava da koncept „Jugoistočna Europa“ (poznat kao Balkan) ima negativnu konotaciju u javnosti, odnosno da stav koji povezuje Balkan s nerješivim i iskonskim konfliktom u glavama vanjskih promatrača – asocijacija koja ga je ponovo oživjela tijekom 1990-ih – dominira u zapadnom izvještavanju o ratu u bivšoj Jugoslaviji. Uz već prevladavajuće stereotipe o plemenskom i primitivnom, „balkansko nasilje“ definira zapadne slike Balkana. Za Todorovu, odnos između Europe i Balkana previše je kompleksan da bi se shvatio jednostavno kao orijentalizam i, umjesto toga, zaslužuje svoj termin: balkanizam. Todorova brani stvaranje ovoga novog termina definiranjem nekoliko krucijalnih razlika između Balkana i Orijenta (usp. Graves, 2017: 12 –

13). Primjerice, Todorova upozorava na to da je Edward Said Zapad doživljavao kao onaj koji sebe smatra mehaničkim u usporedbi s rafiniranom, mističnom i egzotičnom senzualnošću Orijenta.

Suprotno tome, zapadne predstave o Balkanu predstavile su zemlju i njezin narod kao surov, brutalan i primitivan. Balkanizam se uglavnom shvaća kao diferencijacija u odnosu na najbližeg susjeda. Tako se kod Iordanove, i drugih teoretičara iz bivše Jugoslavije, filmovi s Balkana u najvećem dijelu analiziraju kroz postkolonijalni diskurs. U *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and Media* (2001), Iordanova predstavlja koncept filmskog Balkana preko njegova unikatnog pozicioniranja, definiranog od nekih kao marginalnog, a od drugih je to pozicioniranje definirano kao spona, razmeđa različitih kultura: „Sve zemlje Balkana dijele zajedničku sociokulturnu prošlost, ali i suvremene tijekove. Od otomanskog, preko komunizma i nestabilne političke strukture nakon 1990-ih“ (Iordanova, 2001: 7). Filmovi iz ove skupine obično predstavljaju Balkan i etničke sukobe kao neprestan krug, vječni lanac nasilja ukorijenjen duboko u lokalnoj kulturi, nepopravljiv i neshvatljiv za autsajdere. Osim toga, ti filmovi, koji predstavljaju Balkan kao egzotični, pitoreskni, ali obilježen nasiljem, istodobno izazivaju strah i privlačnost na Zapadu (usp. Pavičić, 2011). Iordanova tvrdi da je nakon raspada Jugoslavije svaka od bivših jugoslavenskih federalnih jedinica ekstrahirala svoj dio iz jugoslavenskoga kinematografskog nasljeđa i objavila svoju povijest nacionalne kinematografije. Novi filmsko-historiografski subjekti kontinuirano revidiraju državne granice s ciljem da se uspostavi novi, uglavnom srpski (hrvatski, bosanski itd.) kanon, kao i izgradnja različitih „nacionalnih“ estetskih kriterija. U postjugoslavenskim državama u ranim 1990-ima počinje uspon etničke zajednice (*Gemeinschaften*), kao i u postsocijalističkoj istočnoj Europi. Prema Slavoju Žižeku, iako su neke od njih formalno konstituirane kao suverene države, oni više nisu države u modernom europskom smislu, jer nisu prerezale pupčane vrpce između države i etničke zajednice (usp. Jovanović, 2012). U bivšoj Jugoslaviji bila je prepoznata jedna, iako raznovrsna, nacionalna kinematografija, no sada razlikujemo hrvatski, slovenski, bosanski, makedonski, srpski i crnogorski film koji se suočavaju s teškim odlukama o tome tko gdje pripada. Ubrzano formiranje posebnih filmskih tradicija osobito je umjetno sada kada se granice nacionalnih kinematografija raspadaju dajući sve veću mogućnost transnacionalnim filmovima: kreiranje novih teorija o nacionalnim kinematografijama izgubljen je cilj. Jurica Pavičić u studiji *Postjugoslavenski film: stil i ideologija* (2011), putem kategorija postjugoslavenskog filma, govori o utjecajima jugoslavenskoga filmskog nasljeđa na nove filmove u regiji.

Opisujući postjugoslavenski okvir, Pavičić naglašava i složenost jugoslavenske kinematografije: u njoj su filmovi stvarani pod dvostrukim (lokalnim i jugoslavenskim) društveno-kulturnim utjecajima. Međutim, nakon raspada Jugoslavije, postjugoslavenske kinematografije počele su se samostalno razvijati prateći odvojene političke živote svojih novih država. U tom smislu, cilj postjugoslavenskog okvira jest ispitati kakve posljedice raspad Jugoslavije ima na novonastale kinematografije te jesu li one pod jačim utjecajem jugoslavenskog nasljeđa ili suvremenih društvenih, političkih i kulturnih konteksta u kojima nastaju.

Srpski filmolog i sociolog kulture Nemanja Zvijer ističe da, u slučaju postjugoslavenskog prostora, u velikom dijelu filmova, proizvedenih nakon raspada bivše države, prevladava jedan antikomunistički filmski diskurs koji bi podrazumijevao kritiku, negaciju, odbacivanje ili umanjivanje značaja svih ključnih događaja i procesa ili istaknutih ličnosti, važnih za nastanak i razvoj socijalističke Jugoslavije ili na bilo koji drugi način značajnih za tu zemlju.

Može se reći da je „(u) središtu novog antikomunističkog stereotipa (...) stav o komunizmu kao o fatalnoj totalitarnoj usrećiteljskoj strasti i iluziji koja se održavala terorom i manipulacijom“. Antikomunistički filmski diskurs kao takav blizak je i „revizionističkoj kinematografiji“, koja podrazumijeva slavljenje novostvorenih nacionalnih velikana, redistribuiranje pozitivnih i negativnih uloga, prepričavanje tajne prošlosti i proglašavanje „stvarne“ povijesti umjesto „lažne“ bivše. (Zvijer, 2015: 133)

On smatra da se u filmovima postjugoslavenske kinematografije oblikuje etnička atmosfera, pogodna za konstruiranje vizualnoga nacionalnog identiteta kojim se može glorificirati i sama nacija. Povijesna rekonstrukcija, smatra Zvijer, „osigurava 'povijesnu mapu' nacionalne prošlosti kako bi čvršće povezala gledatelja s postojećim nacionalnim identitetom“.

Jedan od konstitutivnih elemenata gotovo svake nacionalne kinematografije upravo je tzv. „argument o izgradnji nacije“. Nacionalna kinematografija može imati određenih socijalizirajućih funkcija za šire kategorije stanovništva, i to prije svega u pravcu prihvatanja jedne vrste nacionalne hegemonije vladajućih i kulturnih elita, uz primjedbu da većina nacionalnih kinematografija može dati doprinos izgradnji nacije. (Ibid.: 122)

Utjecajni filmolog Pavle Levi (2009: 232) tvrdi da je izgradnja nacije filmovima utemeljena na etničkoj mržnji koja je pak utemeljena na transferu: negativne osobine, zle namjere zbog kojih „mi“ mrzimo „njih“ zapravo su projektirane, pripisane etničkom Drugom. Opasnost

koju drugi etniciteti predstavljaju, odbojnost prema njima, jest višak koji proizvodi upravo onaj koji se negativno određuje prema Drugom, onaj koji Drugog promatra.

Film transformira svoj narativ vizualnom reprezentacijom. Balkan funkcionira kao specifična supkategorija istočne Europe, kao sinonim vraćanja primitivnom, barbarskom. Istodobno, Balkan sve više želi postati Europa iako je geografski uvijek ondje pripadao: „Pojam Europa postaje popularniji nego ikad: svaki veći balkanski grad ima hotel ili kafić koji se zove Europa (primjerice, u Zagrebu kinodvorana *Balkan* preimenuje se u *Europu*, a u Sarajevu prva opereta postavljena 1995. isto je nazvana *Europa*)“ (Iordanova, 2001: 32 – 33). U Skopju, glavnom gradu Makedonije, kako će biti prikazano u radu, projektom *Skopje 2014* pokušava se uspostaviti europska verzija lokalne povijesti tzv. „europeizacijom“ arhitekture i postavljanjem zapadnog identiteta ispred otomanskog naslijeđa. Na neki način ta namjeravana europeizacija napušta ideju multikulturalnosti (usp. Mijalković, 2011). Taj diskurs o „Europi“, smatra Iordanova, evoluirao je oko vizije ranjivog „između“ srednje Europe i samokonceptualizacije Balkana kao „mosta“ ili „raskrižja“. U ovom diskursu, koncept „Europe“ bio je dvosmislen – kao geografska lokacija i simbolična destinacija i zato, sve više svjesna tekuće marginalizacije, balkanska kinematografija stvara djela koja se koriste simbolikom opstruirana putovanja u kojem se ne može postići krajnja destinacija (najčešće Europa). Film kontinuirano revidira „Europu“ i njezinu dvosmislenu prirodu kao definiranu lokaciju i kao neostvarivu destinaciju, čime se ona kontinuirano problematizira. Težnju Balkana prema Europi Šeleva naziva reprodukcijom centara. Na račun te „izgubljene geografije“ poseže se za naknadnom ulogom povijesti. S time da se u ovom slučaju „izgubljena geografija“ popunjava utješnim fanatizmom (ponovnom invencijom) centra: „Očito, centar je (ili postaje?) prestižna kategorija pa tako aktualna 'borba za centar' (biti centar, imati centar, izmisliti (*re-invent*) centar i u njega smjestiti sebe) ponajprije znači borbu za prestiž koji ima statusni karakter i statusne predispozicije“ (Šeleva, 2005: 100).

Kod Šeleve (1998), čak i ako se izostave imagološki ekstremi u predočavanju Balkana, i dalje ostaju zajednička svojstva ovog mentaliteta, običaja, senzibiliteta, uzajamnih međuljudskih odnosa, folklornog stvaralaštva, urbanih i općenito ikonografskih aspekata, oblika povijesnog razvitka kao i kulturne semioze, što uobličava te čini prepoznatljivom i osobitom paradigmatiku ovoga multikulturnog prostora, prepunog paradoksa. Postoje deformirane, ekstremne predodžbe o jednoj regiji, narodu ili kulturi, stvorene kao rezultat jednostranih projektnih ideologija Zapada u okviru kojih se, naspram „nesumnjive idealizacije Srednje Europe“, provodi neumoljiva „sotonizacija Balkana“ kao prostora

(homotopije) Drugosti, objektnosti, odbojnosti, nelagodnosti i demonizirane povijesti. Ona smatra da ta specifična kulturna hibridizacija, miješanje, pretakanje i ispreplitanje bizantsko-orijentalnih civilizacijskih temelja s elementima i reliktima poganske kulture, rezultira nediferenciranošću kulturnih identiteta ovog prostora:

...stvara se i „vlastita slika“ ili vlastita predodžba o Balkanu – europsko predgrađe, periferno naselje i uopće pokrajinski gradić, provincija, uzdignuta na razinu globalne metafore za označavanje bitne dimenzije ne samo urbanih cijelosti već i samoga kulturno-povijesnog modela razvoja. (Šeleva, 1998)

U umjetnosti (time i u kinematografiji), Balkan je nerijetko prepoznat i kao Id zapadnoeuropskog Ega (usp. Banović-Markovska, 2011: 22). Njegov geopolitički položaj – koji ga čini bližim Istoku nego Zapadu – dopušta tu analogiju temeljem teze Sigmunda Freuda o neidentičnosti identiteta, viđenog kao mješavine različitih istovjetnosti. Oni se nadopunjavaju međusobno u identitet razlika što čini Balkan istodobno i centrom i periferijom, i ergonom i parergonom onoga što se naziva europskim duhom i civilizacijom. Srpska filmologinja Nevena Daković (2008: 30) definira balkanski filmski žanr upitnim identitetom Balkana, njegove historije, geografije, nadnacionalne i postnacionalne pozicije. Film kao diskurzivna praksa konstituira nacionalno, naciju, nacionalne subjekte kao dio veće zajednice i potvrđuje vrstu „kompaktnosti“ Balkana. Tematizacija balkanskog identiteta razvija se u filmovima široka žanrovskog spektra – od literarnih adaptacija, ratnog i povijesnog filma do melodrame i filmova ceste.

Balkanski žanr adekvatno je odrediv sintagmom „naglašeni film“ kojom Naficy označava redatelje u progonstvu i dijaspori, one koji su „pozicionirane, ali univerzalne figure“.

Naglašeni film i pretpostavljeni balkanski žanr imaju mnogu zajedničkih tematskih interesa kao što su potraga za identitetom, sjećanje na prošlost, etnicitet i, prije svega, putovanja, „prava ili zamišljena“, čija se trajektorija – stilski i strukturalno – „otvara“ za upisivanje brojnih metaforičkih i alegorijskih značenja. (Daković, 2008: 42 – 43)

Prema Daković, žanr koji usko povezan s pitanjima identiteta i njegove konstrukcije jest film ceste, konstruiran kao pregovaranje balkanstva između različitih etničkih i socijalnih grupa, prošlosti i sadašnjosti, Balkana i Europe, službene i mitske povijesti, a višestruko značenje puta/putovanja nudi makar dvostruku definiciju žanra. Filmska putovanja riznice su simboličkih upisa potrage za identitetom i upisivanja nacije, metaforičke su artikulacije balkanstva, strukturirane prelaskom državnih i žanrovskih granica. Putovanje podrazumijeva prijelaz preko granica i (trans)regionalni narativ značenjski izomorfan trans-, post- i nadnacionalnom identitetu koji se kao crvena nit proteže preko demarkacijskih linija.

Doslovce je riječ o narativizaciji puta Balkanom – kroz prostore i vrijeme (i sjećanje) te o ponovnom iscertavanju granica prave i zamišljene/izmišljene regije. Metaforički, riječ je o narativizaciji različitih potraga za identitetom i samospoznajom, a trenutak prelaska granice obilježava zamjenu/razmjenu identiteta koja može sezati natrag do konstituiranja pokretačkog mita. (Ibid.: 47)

Za Aidu Vidan (2011: 74), jedan od dominantnih filmskih trendova u regiji nakon 1991. godine istraživanje je prostora i kao narativa i kao političke kategorije putem de Certeauove opozicije „mjestâ“ i „prostora“. Kretanje koje vodi prema nigdje upozorava na ne-dolazak kao trajno stanje. Također, pokazuje nepostojanje urednog mjesta, kao i kod de Certeaua, u kojem predmeti (i materijalni i ideološki) imaju čvrstu točku koja im omogućava da koegzistiraju. Čak i kad su prikazani trenuci zastoja, narativna napetost služi kao centrifugalna sila koja (na koncu) katapultira likove iz njihovih prinuđenih stacionarnih prebivališta. Koncept kretanja podjednako pokazuje nestabilnost političkih i prostornih termina, jer se ili nastavlja odvijati u vječnim vremenima u kružnim kretanjima ili se nasilno zaustavlja fizičkom smrću likova čime se dalje destabilizira i narativna i ideološka referentna točka. Mjesto ili zemlja (Jugoslavija), koja se koristila kao organiziran i stabilan konstrukt, sada se raspala u fragmentiran i nesiguran prostor natjecateljskih agendi. Farago (2007: 112) ističe da pejzaž, ili „zemlja“, u ovim narativima nije izraz suštine nacionalnog identiteta, već jedan od neiscrpnih činitelja pluralnog identiteta, a slike pejzaža shvaćene su poput medija ili posrednika kulturalnih izraza. U procesu simbolične reprezentacije identiteta i identifikiranja, jedna od najvažnijih kategorija jest „zemlja“ – rodna zemlja, kraj, pejzaž, kao što su karakteristični i elementi tog pejzaža. Balkanski narativ također se legitimizira i zahvaljujući putujućim motivima te figuri Stranca, posjetitelja sa Zapada koji treba naglasiti razlike. Značenje riječi „stranac“, primjerice, bilo je to da je on bio blizu u fizičkom prostoru te daleko u društvenom prostoru. Tako je u filmovima 1990-ih nepovoljno prikazano raspoređivanje trupa UN-a u bivšoj Jugoslaviji. U logičnoj reakciji protiv navodno neprijateljskog stava „svijeta“, trupe UN-a prikazane su kao kvazianonimna prisutnost (*Prije kiše*), kao kulturno neprimjerene (*Lepa sela, lepo gore*, 1996, Srđan Dragojević), a njihovi pripadnici čak kao ratni profiteri koji olakšavaju krijumčarenje oružja (*Podzemlje*).

Kao nova tema postjugoslavenskog filma, pojavljuje se urbicid – smrt i destrukcija grada koji su izazvani ratnim razaranjima (Sarajevo, Vukovar ili Mostar), promjenama demografske strukture uslijed rata i tranzicije (Beograd, Zagreb) ili eskalacijom vječitog sukoba urbanog i neurbanog koji ispisuje kroniku ovih prostora.

Nažalost, na prostorima srednjeg Podunavlja i zapadnog Balkana mnogo je gradova čije su osobnosti namjerno ponižavane i poništavane. Ako ratna kuga prestane i ako se ti gradovi budu ponovo uspostavljali, hoće li se moći prepoznati? Ili će se, čak ako se i obnove, preobratiti u nešto što nisu bili ili u, još gore, nešto što nisu željeli biti. Jer ubojice gradova su, s nepogrešivom, gotovo zvjerskom intuicijom, svaki grad gađali upravo u njegovo vitalno središte: u njegovu memoriju, u talismane samosvijesti i identiteta. (Bogdanović, 2008: 121)

Nakon ratova, devedesetih je borba za europeizaciju koncentrirana oko sukoba *rocka* i turbofolka kao emanacije primitivnog nacionalizma. Početkom 2000. godine, reprezentacija gradova u balkanskom filmu počinje se mijenjati stilski i žanrovski: „Portret grada kao europske metropole, filmski stil utemeljen na postmodernizmu, tradicija *rock'n'roll* filma, moderni dizajn i fragmentarna naracija glazbenih spotova znaci su promjena“ (Daković, 2008: 165). Jedan od razloga malog broja filmova koji obrađuju urbanost u kinematografijama bivše Jugoslavije u zadnjih dvadeset i pet godina jest i, kako smatra Ryan J. Graves, „konceptija o gradu kao okviru za civiliziran(iji) život“ u zapadnoj popularnoj imaginaciji. Grad u sjevernoj Europi nakon srednjeg vijeka predstavlja slobodu iako je ova zastupljenost bila manje česta pojava na Balkanu, gdje su gradovi bili mjesta regionalne kontrole i najvidljivije zastupljenosti carigradskoga carskog dosega. Grad te urbanizacija – kao materijalni proces i kulturna transformacija – jesu ono što je Europu učinilo Europom. Ova povezanost između koncepta „grada“ i „civilizacije“ dodatno je bila učvršćena razumijevanjem grada Zapada kao mjesta tolerancije i pristojnosti. Rezultat ovoga ideološkog nasljeđa koje povezuje Europu/civilizaciju s urbanim življenjem jest taj da je etničko nasilje ono što je protiv grada i što je strano gradu. Uspon nacionalističkih stranaka 1980-ih, zatim ratovi na ovim prostorima te etnička čišćenja u BiH i Hrvatskoj predstavljaju trijumf ruralne kulture nad idealima grada: „Ako je nasilje strano gradu, ono mora biti uvezeno iz ruralnih dijelova. Ova dihotomija grad – selo ignorira brojne gradacije urbanosti koje su prisutne u Bosni, gdje se ne može naći takva uredna prostorna podjela između grada i sela“ (Graves, 2017: 25 – 26). Sama potraga za identitetom u gradovima i sam identitet gradova postali su opasni tijekom ratova, jer su zapravo ugušili bilo kakvu ideju o promjeni, razlikama i inovacijama. Narodi su bili nezadovoljni identitetom koji se temelji na zemlji i pejzažu, ali to je samo pogoršalo napetosti među suparničkim skupinama koje tvrde da je taj konkretni pejzaž njihov (usp. Milani, 2013: 79).

Genealogija balkanskih gradskih slika obuhvaća klasični i poslijeratni pejzaž sagledan pogledom traumatizirana ratnika koji dvostruki (gradski i ratni) prizor pretvara u specifičnu estetsku viziju. Ponašanje i pogledi junaka u fizičkom prostoru u jasnoj su vezi s mentalnim

vizijama, kao što su tragovi u pejzažu u korelaciji s tragovima u kolektivnim slikama nacije i sjećanja. Pejzaži grada dokument su stvarnosti i umjetničko-tekstualna slika. Mapiranje kao metafora procesa unutar političkog nesvjesnog, tj. nesvjesnih ratnih trauma i konflikata lokalnog i globalnog u balkanskim filmovima, otvara drugačije čitanje slika gradova. Balkanski filmski pejzaž složen je element u izgradnji transkulturnog identiteta grada, koji se snažno zahvaća kolektivnim sjećanjima, te je taj pejzaž izumio tradiciju i pripovijesti gradske transkulturalne prošlosti. Evolucija toga transkulturnog identiteta mapirana je kao sukcesija sukoba između egzotičnoga osmanskog balkanizma i europskoga kozmopolitizma (najvećim dijelom u Sarajevu, Beogradu i Skopju) i jasno projicirana na vizije grada (usp. Daković, 2010: 61). Ratovi proizvode eroziju urbane tkanine grada koja je vidljiva u oštećenju zgrada, gomili ruševina, interijerima koji su ogoljeni zbog prenaseljenosti i u općem rušenju infrastrukture. Arhitektura grada mračna je, deformirana i erodirana, spaja se s tlom umjesto da se pojavljuje kao artikulirana prisutnost i sastavljena prezentacija. U tome postoji ambivalentnost arhitekture kao građevine ili grada kao lika protiv geologije i zemljopisa. S takvom mješavinom arhitekture i tla, tlo nije samo pasivna stvar. U ruševinama se mogu naći i vidljivi su komadi mješovita identiteta. Filmovi predstavljaju gradsku arhitekturu kao prostorno polje u kojem se odvijaju društvena raspadanja, politička konfuzija i kulturna dvosmislenost. Često u zapletima i narativima ovih filmova postoje neriješena pitanja o nacionalnosti i identitetu likova, a povezana su s preoblikovanjem mape (usp. Lozanovska, 2003: 251).

4.1. Zagreb

Proces stvaranja identiteta južnih Slavena u socijalizmu, koji je propagirao Josip Broz Tito, zapravo nikad nije bio homogen i u odnosu na urbanističko planiranje nije vidljiva nikakva jedinstvena jugoslavenska teritorijalna politika. Materijaliziran grad u arhitekturi sa svojim tekstom – imenima ulica i trgova – čini ukupnost urbane naracije, arhiteksturu. Gradska toponimija tako postaje oblikom službene konkretizacije povijesti (vladajućih režima i ideologija) u prostoru. Tako Zagreb, krajem 20. stoljeća i padom socijalističkog sustava, postaje prava nacionalna metropola.

Realizacija nacionalne hrvatske ideje, dugo potiskivana u jugoslavenskom multinacionalizmu, zaogrнула je i urbani diskurs 1990-ih, na ulice se vraćaju u socijalizmu uklonjeni kipovi nacionalne

simbolike, a imena ulica uvelike se mijenjaju u kodu nacionalne historiografije i kulture. (Gulin Zrnić, 2013: 33)

Postsocijalistička mijena arhitekture jest uspostava diskontinuiteta (raskid s razdobljem koje je prethodilo), no – gledano iz duže vremenske perspektive – riječ je o ponovnoj uspostavi odnosa s prošlošću, a iz te perspektive također možemo uočiti proces koji se ponavlja kad god dolazi do promjene vladajuće strukture i ideologije. Prema Vezovnik i Šarić (2015: 238), socijalizam je postao novi ideološki Drugi zamjenjujući Balkan kao kulturni Drugi i, u okviru socijalizma, dio balkanskog identiteta bio je povezan s Jugoslavijom, a drugi je izgledao homogen sa Zapadnom Europom iako je samopercepcija regije bila uvijek složenija i heterogenija. Iako je bila postignuta velika učinkovitost u osiguravanju međusobne tolerancije i jednakosti između jugoslavenskih republika od početka socijalističkog razdoblja, pojavile su se značajne razlike u političkim i gospodarskim modelima s ogromnim prazninama u regionalnom razvoju te s etničkim, kulturnim i religioznim razlikama, što rezultira antagonizmima među njima. Najistaknutiji primjer za mijenu arhitekture jest promjena imena ulica i trgova, škola i ustanova nakon raspada Jugoslavije u svim glavnim gradovima bivše države, ali u Hrvatskoj je taj proces išao najbrže. Zagreb je svjedočio nastanku brojnih novih spomenika, ploča i muzeja, pri čemu je posebno prigodom komemoracija povijesnih događaja vidljiv različit odnos prema njima, a koji ovisi o tome koja je politička stranka vladala gradom i/ili državom u određenom trenutku.

Imenovanje javnih prostora kao specifična grana urbanizma, osim praktičnosti, ukazuje i na društvene vrijednosti, odnosno civilizacijski standard neke sredine. Ulice kao mjesta komunikacije i kolektivnog pamćenja, bilježnica su nacionalne kulture. Stoga nije čudno da su osobe vladara gotovo u pravilu, kako drugdje, tako i u Zagrebu, imale svoje ulice koje su najčešće trajale koliko i oni sami. (Šimpraga, 2008)

Tako su se u Zagrebu najveće promjene dogodile u funkcionalnoj poslovnoj jezgri grada koja prirodno čini važnu arenu za implementaciju politike usmjerene prema rekanonizaciji. Taj se proces prepoznaje u preimenovanju ključnih točaka donjogradske jezgre, gdje je postignuta prevlast nove, socijalističke povijesti nad nacionalnom. U članku Jelene Stanić, Lane Slavuj i Laure Šakaje *Preimenovanja zagrebačkih ulica i trgova* (2009) stoji da je od cjelokupnog broja ulica Donjega grada preimenovano njih 21 posto (25 ulica). One upozoravaju na činjenicu da je uloga uličnog nazivlja itekako važna u manipuliranju povijesnim činjenicama, stvaranju kolektivnog identiteta i prenošenju ideoloških poruka u sferu svakodnevice. U posljednjih tridesetak godina znanstveno promišljanje pitanja moći, reprezentacije i

simbolične konstrukcije identiteta bilo je popraćeno bujicom radova koji su se unutar različitih disciplina – od sociologije i antropologije do geografije – bavili uličnim onomastikama i njihovim društvenim kontekstima. Dakle, Zagreb se, kao postsocijalistički grad, a ujedno i kao glavni grad zemlje koja je u svojoj povijesti pripadala različitim društvenim tvorevinama i geopolitičkim strukturama, čini dobrim supstratom za proučavanje sukcesivnih promjena ulične onomastike (usp. Stanić, Šakaja, Slavuj, 2009: 111). Dio preimenovanja bio je povezan s vraćanjem starih, predrevolucionarnih ili još starijih naziva, čime se Hrvatska potpuno uklopila u proces koji se odvijao diljem Istočne Europe, a u kojem je povratak predsocijalističkih naziva bio jedan od mehanizama i izraza ponovnog definiranja povijesti. Broj ulica koje nose imena osoba neznatno se izmijenio. Najuočljivije je brisanje imena osoba povezanih s Jugoslavijom i NOB-om. Povijesna se uloga narodnih heroja, antifašističkih boraca i revolucionara relativizirala, zbog čega većina njih nestaje s uličnih ploča⁶³.

Budući da se simboli NOB-a nisu zamjenjivali onima vezanima uz najnoviju povijest i politiku, tj. uz Domovinski rat, mogli bismo zaključiti da se hrvatski identitet konstruira na daljoj, a ne na bližoj prošlosti. To potvrđuje i gore spomenuto upisivanje u prostor ulica posvećenih hrvatskim vladarima i plemstvu, što je simbolični izraz naglasaka na hrvatskome povijesnom kontinuumu. (Stanić, Šakaja, Slavuj, 2009: 105)

Istodobno, od šesnaest trgova Donjega grada, osam ih je promijenilo naziv. Najbolji primjer svakako je promjena imena glavnoga zagrebačkog trga – Trga bana Jelačića – koji je tijekom povijesti nekoliko puta mijenjao svoj naziv. Jedan od prvih zahvata koje je učinila nova vlast nakon osamostaljenja Hrvatske bio je povratak imena „Trg bana Jelačića“ (prije toga zvao se „Trg Republike“) središnjemu zagrebačkom trgu. Na ulice su vraćeni i drugi prethodno izbrisani – kraljevi Zvonimir i Krešimir, plemići Toma i Petar Erdödy te Trenk, svećenici Antun Bauer i Juraj Žerjavić, književnici Ljudevit Vukotinović, Gjuro Deželić i Stjepan Širola te drugi: „Ukupni broj preimenovanih ulica i trgova na području Grada Zagreba od 1990. do posljednjega zabilježenog preimenovanja u veljači 2007 jest 474. Najveći intenzitet preimenovanja bio je u godinama odmah nakon stvaranja Hrvatske“ (Ibid.: 103). U članku se zaključuje da se u izgradnji nova identiteta Zagreba nakon raspada Jugoslavije i pada stara sustava prepoznaju dva procesa:

⁶³ Također, mnogi antifašistički, partizanski i modernistički spomenici uništeni su tijekom devedesetih godina ili su jednostavno bili prepušteni propadanju. Neki dijelovi Hrvatske i BiH prolazili su kroz rigorozno „čišćenje spomenika“ koristeći dinamit ili zamjenjujući petokrake katoličkim križevima ili jugoslavensku zastavu onom nacionalnom. (Kirn, 2012: 326)

Prvi je dekanonizacija znakova prethodnoga režima s eliminacijom naziva vezanih uz događaje i protagoniste radničkoga i narodnooslobodilačkoga pokreta, a drugi, ugradnje novih referenci u staru nacionalnu kulturnu i povijesnu tradiciju. Preimenovanja u devedesetima pokazuju tendenciju k neutralizaciji političkih/ideoloških konotacija i naglašavanju onih vezanih uz kulturu i baštinu (Ibid.: 112).

Na izgradnju i definiranje nova identiteta Zagreba svakako su utjecali i ratovi na području Hrvatske te Bosne i Hercegovine 1990-ih kad se u Zagreb slijevaju izbjeglice i prognanici. Zagreb postaje simbolična zamjena zavičajnog mjesta onim iseljenim Hrvatima koji su u međuvremenu ostali bez stvarnog zavičaja. On najčešće preuzima simbolična svojstva koja su prije bila izgubljena te postaje središnjim mjestom izgradnje čvrste identifikacijske mreže između iseljenika i zajednice koja je ostala u domovini. Zagreb je, u ulozi glavnoga grada, opći pragmatički označitelj nacionalne i kulturne razlike kojim iseljeničke skupine najčešće zamjenjuju druge označitelje.

Sukobi u Hrvatskoj i BiH sa sobom su donijeli nestanak kulturnih rezultata kao način brisanja povijesti i proglašavanja novog doba koje se može ponovo izgraditi. Ovo u stanju rata i ne mora biti neuobičajeno iako možda ovaj fenomen sam po sebi govori o tome kako je „grad“, europska pojava, postao dalek. (Yeoman, 1995: 31)

Prema Ivanu Rogiću (1995: 17), kategorija identiteta funkcionira kao jedna od temeljnih kategorija urbane preobrazbe, a time i urbanog razvoja. Ona omogućuje konstrukciju identiteta pojedinca ili kolektiva kao odredive činjenice društvene zbiljnosti; promatrana u toj ulozi, ona je konstrukcijskim sredstvom bez kojega se društvena zbiljnost ne može uspostaviti. Rogić pokazuje da se europska tradicija oblikovanja nacionalnih identiteta ne može dovršiti ako se ne dovrši njihova teritorijalna mreža, a u tom kontekstu glavni grad izložen je posebnom kolektivnom pritisku. On je istodobno koncentracija nacionalne izvrsnosti pa se na njega primjenjuju samo mjerila izvrsnosti, on je i označitelj pomoću kojeg se jedna zajednica jasno razlikuje od druge. Analizirajući metropolski identitet Zagreba, Rogić smatra da se Zagreb u socijalizmu oblikovao u mreži napetosti; reproducira se kao mehanički skup niza novoformiranih urbanih fragmenata koje u društveno ne integrira jedinstvena urbana dinamika metropole, nego tek uključenost u različite podsustave paleoindustrijskog poretka. Zato takav grad funkcionira kao apstraktna socijalna zbilja, a nekoliko ponajprije povijesnih lokacija kao što su Gornji i Donji grad te nekoliko trgova i poteza kao što su Britanski trg ili Kvaternikov trg u kolektivnoj svijesti glavni su označitelji urbanog identiteta Zagreba i oni se fiksiraju baš na tim mjestima. „Izvan njihovih granica identitet Zagreba kao glavnog hrvatskog grada jedva da je odredljiv“ (Rogić, 1995: 14).

4.1.1. Zagreb na filmu ⁶⁴

U Hrvatskoj, kao i u većini jugoslavenskih država, najbogatije i najsloženije razdoblje domaće proizvodnje započelo je početkom 1960-ih. Prema Gouldingu (2004: 64), to je razdoblje počelo velikim ambicijama i poletom, razvijalo se tijekom jednoga turbulentnog desetljeća punog proturječja i borbi te doseglo svoju najnižu točku početkom 1970-ih godina. Najvrjednija osobina toga novoga autorskoga filma jest to da on na filozofskom, ideološkom i stilističkom planu širi mogućnost – a ta se mogućnost svakodnevno realizira i u praksi – preobražavanja jedne kolektivne mitologije u mnoštvo privatnih mitologija.

U kasnim 1950-im godinama stvoren je velik broj društveno svjesnih filmova koji odražavaju duh „zatopljenja“ u politici. U 1960-im godinama započinje novi val filmova, ohrabrenih reformski orijentiranim domaćim političkim zbivanjima i pod utjecajem zapadnih eksperimenata u narativu i stilu. Realistične drame, povijesni epovi i komedije preuzeli su vodeću poziciju među žanrovima. Također, industrijalizacija 1960-ih i 1970-ih dovela je do napuštanja sela i masovnih migracija u gradove, što je bilo istraživano u mnogim remek-djelima istočne i jugoistočne kinematografije (i književne povijesti) 1970-ih, a ta su djela uobičajeno definirana kao filmovi o migracijskom ciklusu. (usp. Iordanova, 2004: 537 – 538). Prema Masumi Kamedi, masovna preobrazba i odlazak u druga kulturna središta ranih 1960-ih značili su priliku mlađim generacijama da pokažu svoju individualnost, a određeni filmovi ovog razdoblja problematiziraju život u metropoli. Ta „krhkost“ Zagreba, u prostoru između središta i periferije, odnosno između većih kulturnih utjecaja iz drugih kulturnih/ekonomskih/političkih centara, utjecala je na to da filmovi naglašavaju „međuprostornost“: „Zagreb je mogao stvoriti velike radove koji su dobro izražavali otuđenje individuumu u modernim gradovima, smetenost malih ljudi među brojnih političkim ideologijama te jugoslavensku geopolitičku situaciju“ (Kameda, 2013: 162). Zagreb je u to doba bio istaknuto središte proizvodnje međunarodno značajnih dokumentarnih, kratkih i animiranih filmova, s posebnom važnim doprinosom pokretu novoga filma šezdesetih.

⁶⁴ Tomić (2010: 46 – 47) daje kronološki pregled desetak kratkih nijemih filmova o Zagrebu, snimljenih u periodu između dvaju svjetskih ratova, čija je struktura nizanje gradskih razglednica: *Zagreb i njegove znamenitosti* (1927), *Zagrebački Hollywood* (1927), *Zagreb 1931.* (1931), *Pogreb Ivana Pasp*e (1931), *Klizanje* (1932 – 1933), *Sport u Zagrebu* (1934-1937) Maksimilijana Paspe, *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934) Oktavijana Miletića, *Upisujte se u Foto klub Zagreb* (1934) Oktavijana Miletića i Maksimilijana Paspe, itd. koji nisu predmet analize u ovom radu.

Hrvoje Turković (2003: 166) smatra da se u tom razdoblju dominacije autorskog pokreta, od druge polovice šezdesetih godina pa nadalje, zagrebački film osobito trudio oko stilske i konstrukcijske dotjeranosti, „urbanog dizajna“, odnosno prikazivale su se gradske periferije i prigradska naselja (*Povratak*, 1979, Antun Vrdoljak) te zatim raznovrsne gradske sredine (npr. posve urbane filmske komedije *Imam dvije mame i dva tate* iz 1968. i *Tko pjeva zlo ne misli* iz 1970. Kreše Golika, suptilna melodrama *Rondo* Zvonimira Berkovića, omnibus *Ključ*, meditativni filmovi Vatroslava Mimice, kasniji trileri Zorana Tadića, osobito njegov *Ritam zločina* iz 1981., filmovi Rajka Grlića, poneki Lordana Zafranovića i dr.). „Urbani“ konstrukcijski standardi primjenjivani su čak i onda kad su filmovi bili folklorističke orijentacije (kao *Breza* Ante Babaje iz 1967. i *Lisice* Krste Papića iz 1970.). Babaja, Berković i Mimica značajni su jer su približili film i druge umjetnosti, posebice slikarstvo i glazbu. Prema mišljenju Nikice Gilića, modernistička tradicija autorstva bila je legitimnom orijentacijom epohe, sukladno toj međuprostornosti Zagreba i traženju samosvojnoga jugoslavenskoga umjetničkoga puta između Istoka i Zapada. Modernistička filmska tradicija, nastala upravo početkom 1960-ih pod utjecajem francuskoga novog vala i pojave francuskih autorskih kritičara Jean-Luca Godarda, Claudea Chabrola i François Truffauta na europskoj filmskoj sceni, utjecala je i na hrvatske redatelje i kritičare (Ante Peterlić, Branko Ivanda, Papić, Petar Krelja, Tadić, Vladimir Vuković...), a s druge je strane dala alternativni, kontrakulturni legitimitet autorskoj poetici.

Hrvatski hičkokovci⁶⁵, kako je poklonike francuskog autorstva ironično nazvao Fadil Hadžić, bili su udaljeni od glavne struje socijalističke kulture, ali i od krležijanske tradicije hrvatskog modernizma pa nije neobično da su ovi zagrebački kritičari znali imati velike poteškoće pri prelasku u kinematografsku proizvodnju (preciznije – u režiju). Zoran Tadić i Petar Krelja tako su u kinematografiju ušli na mala vrata putem TV-programa (Zoran Tadić) i spajanja kratkih igranih filmova (Petar Krelja), Peterlićev *Slučajni život* hrvatska je socijalistička kinematografija (za razliku od francuskih kritičara) prezrela, a Branko Ivanda je, nakon briljantnog prvijenca *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (1968), ostvario relativno mršav igranofilmski opus (usp. Gilić, 2009). Ovi filmovi nastoje prevladati neke tradicionalne humanističke vrijednosti, žele biti društveno aktualni te

⁶⁵ Kritičarsko-redateljski krug poznati pod nazivom „hičkokovci“ može se odrediti kao novovalni zbog izrazita utjecaja koji je na njih ostvario francuski novi val, odnosno cahierovska grupa, kako stilski i svjetonazorski, tako još više u pogledu modela produkcije. Hičkokovce je s pariškim uzorom povezivalo filmofilstvo, naklonost američkom hollywoodskom filmu, napose Hitchcocku, Fordu, Hawksu, ali i, u kasnijoj praksi, tendencija prema autorskom žanrovskom filmu. (Šakić, 2012: 130 – 131)

otvoreno govoriti o svome vremenu (izgubljenost, otuđenost, egzistencijalistička zabrinutost, ambivalentnost i proturječnost međuljudskih i društvenih odnosa, nemogućnost prilagođavanja ubrzanim tehničkim, društvenim i drugim promjenama). Turković ističe da ovakva ostvarenja istražuju asocijativno-sugestivan pristup strukturiranju filma nasuprot klasičnom narativnom, odnosno informativno-deskripcijskom koji je dominirao filmovima što su se prikazivali u kinima: „Takav pristup ideološki obilježenim sadržajima bio je ponekad povezan sa „subjektivizirajućim tehnikama”, tj. tehnikama dočaravanja unutarnjih doživljaja (retrospekcije, vizije, snovi) osobito kod Mimice i Zafranovića“ (Turković, 2009: 96).

Također, kako smatra Turković, kod ovih ostvarenja favorizirala se epizodska, fragmentaristička kompozicija izlaganja s povećanim sugestijskim potencijalima, većom stilsko-stilizacijskom slobodom u vizualizaciji scena i izlagačkom tijeku te se ukupnim filmom artikulirao posve osobni svjetonazor autora filma, njegov pogled na život. Svi se ovi filmovi bave suvremenom problematikom – egzistencijalizmom, apsurdom, usamljenošću, bespomoćnošću, nemoći u dehumaniziranom svijetu i sl. Autore počinju zanimati najrazličitiji sadržaji pa fikcionalni film usvaja dotad nepoznate narative (područja, sredine): npr. činovnički (*Slučajni život*, *Gravitacija*), malograđansku i intelektualnu egzistenciju (*Ponedjeljak ili utorak*), gradsku periferiju i predgrađe, delinkvenciju mladeži, nezadovoljstvo radničkom klasom, generacijske sukobe itd. Likovi su smješteni u otuđeni (vele)grad; to nisu više djelatni junaci, nego pasivni intelektualci čija se egzistencijalna kriza odvija u njihovoj glavi (usp. Sikavica, 2004: 143). Očita je težnja prema dokumentar(istič)nosti igranoga filma te napuštanje filmskog studija i snimanje na stvarnim, postojećim lokacijama.

Urbana lokalizacija filma u velegrad, Zagreb, iznimno važna za *Slučajni život*, kao i za druge manifestne filmove hičkokovske grupe: u Zagreb su uronjeni i *Gravitacija* i *Iluzija*, kao što je uostalom bio i omnibus Ključ. Ta fascinacija gradom dakako preuzeta iz pariškog novog vala, uključivši i cijele motivske kadrove kao što je vožnja gradom u automobilu. (Šakić, 2012: 142)

Smjestiti filmove u urbani Zagreb 1960-ih, razdoblje njegove najveće modernizacije, odnosno stvoriti filmsku sliku urbanog Zagreba, svakako je bilo važno za poetiku hičkokovaca, a ta je novovalna slika Zagreba ostala jedna od najpoznatijih. Svi ovi filmovi jesu priče povezane lokacijama – modernim barovima, ulicama, trgovima (Cvjetni trg, Ilica, Trg Republike), stanovima u samom centru grada. Javni se prostori ne prikazuju kao

anonimni ili homogeni, nego naprotiv kao idiosinkrastički i poznati dok se osobni odnosi izvode iz zatvorenog/privatnog prostora i projiciraju na javni.

Nakon raspada Jugoslavije, u svim postjugoslavenskim filmovima, pa tako i u hrvatskim, često se prikazuju sudbine likova unutar kolektiviteta/grada/društva. Ratovi i konflikti utjecali su na svačije živote naglašavajući osjećaj toga da svaka jedinka pripada često nevidljivom ili neodabranom kolektivu. Marin Hirschfield smatra da se nacionalni identitet u hrvatskim filmovima tijekom zadnja dva desetljeća može čitati putem koncepta „kulturne intimnosti“ (*cultural intimacy*), što je prikazano kao „priznavanje tih aspekata kulturnog identiteta koji se smatraju izvorom vanjske neugodnosti, ali ipak iznutra omogućuju likovima sigurnost i zajedništvo“. Ova ostvarenja bilježe taj dvosmisleni odnos kroz filmske prikaze Hrvata i žarišnu pozornost usmjerenu na pitanja hrvatske krivnje u pričama i izgradnji kulturne intime hrvatskog nacionalnog identiteta.

Mnogi hrvatski filmovi od 1990. godine tematiziraju Domovinski rat – neki izravno s naglaskom na događaje; drugi se neizravno bave posljedicama rata. Fokusirajući se na pitanja nacionalnog identiteta koji proizlazi iz stvaranja i kasnije borbe za neovisni nacionalni entitet u narativima samih filmova, novija hrvatska kinematografija otvoreno naglašava teme nacionalnosti. (Hirschfield, 2011: 22)

U razdoblju nakon 2000. godine, u hrvatskim filmovima, kao i u većini filmova s ovih prostora, zbivaju se određene stilske promjene. Balkanski pejzaž odjednom je mnogo trjezniji, dominiraju minimalističke drame postavljene u neegzotične urbane sredine i likovi koji aktivno žele promijeniti svoju sudbinu i boriti se protiv nasljeđa rata: „Tranzicijski, poslijeratni grad, rađa novu vrstu egzistencijalne bijede i novu moralnu patnju. Ekonomska nesigurnost, hiperpotrošnja, nestabilnost posla i „statusna tjeskoba“ proizvode stalni psihološki nemir i razdražljivost“ (Nemec, 2010: 245 - 246). Također, tema grada i urbanosti nanovo se pojavljuje u nekim ostvarenjima, a Zagreb i lokacijski i narativno opet postaje vidljiv u hrvatskoj kinematografiji (iako opet nedovoljno). Omnibus je ponovo žanr u kojem mlada generacija redatelja stvara gradske priče. Tako je, primjerice, film *24 sata omnibus*, sastavljen od dviju priča, koji generacijski spaja dvojicu mladih redatelja: Kristijana Milića (dio *Sigurna kuća*) i Gorana Kulenovića (dio *Ravno do dna*). U 2009. snimljen je prvi dio omnibusa *Zagrebačke priče*, zatim su *Zagrebačke priče vol. 2* imale premijeru na festivalu u Puli 2012., a treći dio nastao je 2015.

U analizi filmskog identiteta Zagreba u ovom su radu korišteni filmovi hrvatskog modernizma – omnibus *Ključ*, Berkovićeви filmovi *Rondo* i *Moj stan*, *Slučajni život* Ante

Peterlića, Mimičin *Ponedjeljak ili utorak*, kao ključna ishodišta shvaćanja urbanosti u kasnijim filmovima o Zagrebu. Potom je analizirano i nekoliko reprezentativnih ostvarenja nastalih nakon 2000. godine: u periodu kinematografije koja se „oporavlja“ od ratnih tema. Dakako, Zagreb, kao glavni i najveći grad Hrvatske, tijekom cijelog razdoblja zahvaćenog u ovom radu očekivano privlači pozornost filmskih stvaratelja pa je stoga i reprezentativan.

Film *Ključ* (1965) omnibus je sastavljen od triju dijelova: *Duga ulica*, *Čekati* i *Poslije predstave* koje su režirali tadašnji debitanti Vanča Kljaković, Krsto Papić i Antun Vrdoljak. U naslovu je motiv koji povezuje sva tri dijela. Nikola Tanhofer bio je direktor fotografije filmova *Duga ulica* i *Poslije predstave*, a Tomislav Pinter filma *Čekati*. Smještajući radnju filmova u urbanu sredinu, sva trojica donose određenu svježinu u tadašnju kinematografiju dok Papićeva dionica osvaja i specijalnu nagradu za režiju na festivalu u Puli 1965. Zagreb je svojevrsni treći lik u svakoj priči, čime se nasljeđuje novovalna fascinacija Parizom. U *Dugoj ulici* igraju Božidar Boban, Jagoda Kaloper i Kruno Valentić. Mladić Boris i djevojka Vera žive u istoj četvrti, a upoznaju se kad ona kasno noću izgubi ključ svog stana, a on je pozove da prenoći kod njega. Kljaković uspijeva u prvom dijelu prenijeti fantazmagoričnu, oniričnu priču o dvoje mladih koji se susreću u Dugoj ulici (danas Radićevoj) te provode noć u njegovu stanu zahvaljujući tome što je djevojka izgubila ključ. Neonska svjetla na tadašnjem Trgu Republike (danas Trgu Bana Jelačića) destiliraju tipičnu atmosferu europskoga grada onovremenosti. U drugom dijelu nazvan *Čekati*, snimljenom prema motivima novele *Zazidani* Branimira Stepanovića, igraju Marija Lojn, Slobodan Dimitrijević, Tana Mascarelli, Fabijan Šovagović i Stevo Krnjajić. Studentski bračni par Ivan i Sonja stanuju kod starice osjetljiva zdravlja te se nadaju da će ona što prije umrijeti kako bi riješili svoje stambeno pitanje dobivanjem njezina stana. Redatelj Papić uprizoruje ljubavnu priču mladoga studentskog, tek vjenčanog para koji zbog nedostatka vlastita prostora, vlastita ključa, svoju želju komunicira na ulici.

U tom kretanju ulicom, iako bez one genijalnosti kojom Antonioni tretira ne samo Vitti i Delona već i sam Rim kao protagoniste filma *Pomrčina*, Papić ipak prenosi želju mladog para koja je jednakog intenziteta kao i ona koju uprizoruju Vitti i Delon, želju koja se u svakodnevicu tog doba tek počela uprizoravati u javnom prostoru brojnih europskih gradova upisujući intimnost ljudskih odnosa u strukture javnih prostora. (Leboš, 2015: 9 – 10)

Petar Krelja (2006) smatra da je *Čekati* najviše uspio u kritici društvene stvarnosti i u vještom variranju objedinjujućeg motiva filma – ključa. Također, dodaje Krelja, ovaj je dio filma, iskazavši se modernim pristupom, zapravo naznačio moguće smjerove kretanja relativno

rijetkog odvjatka hrvatskoga filma koji je općio s kritičkim tretmanom rigidne socijalističke zbilje, a nakon tog omnibusa slijedili su znatno kvalitetniji filmovi kao *Rondo*, *Ponedjeljak ili utorak* itd. U trećem dijelu *Poslije predstave* jedan je bračni par (Sven Lasta i Ljubica Jović), zato što je slučajno ostao bez ključeva stana, prisiljen prenoćiti u hotelu. U hotelskoj sobi par doživljava neočekivano intenzivnu ljubavnu noć, makar na kratko obnavljajući gotovo zaboravljene osjećaje. Nesvakidašnji interijer u kojem se nalaze igrom slučaja, kao i neznanci koje susreću, dovodi ih u stanje povišenih emocionalnih tenzija pri čemu izbijaju i pozitivne i negativne strane tradicionalizirane bračne intime (usp. Leboš, 2015: 9 – 10). U *Ključu* protagonisti traže svoje mjesto u glavnom gradu – to može biti stambeno pitanje kao u dijelu *Čekati* ili pitanje života u modernom dobu (Boris u *Dugoj ulici* kaže da nije siguran pripada li ovom vremenu). U dijelu *Poslije predstave* Vrdoljak se fokusira na moderan brak u (malo)građanskom društvu koji se nalazi u krizi i na čudne zabrane tadašnje vlasti koje su se opravdavale moralnim razlozima. Glavni likovi noću lutaju praznim ulicama i parkovima različitih četvrti tražeći sobu u hotelu, a prikazuju se Esplanade, Intercontinental, Palace, Bristol... Jutro počinje panoramskom slikom Zagreba i gužve na gradskim ulicama, a par nastavlja svoju svakodnevicu.

Film *Slučajni život* (1969) jedini je cjelovečernji igrani film utemeljitelja hrvatske filmologije Ante Peterlića. Priča je to o dvojici mladih službenika (glume ih Dragutin Klobučar i Ivo Serdar), amaterskih veslača koji vode uobičajeni svakodnevni život u Zagrebu pokušavajući pronaći u njemu više uzbuđenja i zadovoljstva. *Slučajni život* otvara se kadrom koji prikazuje gornjogradsku perspektivu na Zagreb (Donji grad), kao i kadrom mosta preko Save preko kojega prelaze automobili i gradski autobusi, željeznički most i savske izmaglice. Urbanost je važno obilježje *Slučajnog života*. Likovi nemaju pretpovijesti – Zagreb je metropola, mjesto gdje likovi nemaju korijene i gdje biraju što će biti. Moderna glazba pojavljuje se kao svojevrsni znak moderniteta i mladosti, slušaju se jazz i rock, gramofonske ploče i džuboksi u kafićima, ide se na ples, naziru se plakati zvijezda novog vala i njihove fotografije po zidovima (usp. Šakić, 2012: 136).

I Ivandin i Peterlićev film tematski su usmjereni na građanski sloj u socijalističkom okruženju, oba razrađuju likove činovnika kako bi, s jedne strane, projicirali onu vrstu tjeskobe koju osjećaju junaci francuskoga novog vala i njegove neposredne prethodnice Louisa Mallea, a s druge strane implicirali površnost i neodrživost službenih ideoloških dogmi o novome čovjeku, novoj organizaciji rada i putu u sretnu budućnost. (Gilić, 2010: 88)

Kao što ističe i Šakić, riječ je o filmu melankoličnog i rezigniranog stanja koji prikazuje mlade likove kao neraskidiv dio urbanog miljea, a sadržava i metafikcionalnu scenu, rekonstrukciju performansa Tomislava Gotovca⁶⁶, Ive Lukasa i Hrvoja Šercara tijekom kojeg jedan od likova ironijski komentira modernu umjetnost, ali i provincijalno ugledanje na sve što je „novo“. Film završava otvorenim krajem, i to nakon kadra lika izgubljena na zaboravljenoj željezničkoj stanici – veslanje protagonista u kajaku na Savi, pri čemu oni doslovce odlučuju veslati dalje, do kraja, u savsku maglu. Kroz ove filmske narative može se nacrtati nova virtualna gradska mapa. Ne samo što uočavamo ulice, zgrade i javne prostore u njihovim povijesnim dimenzijama već možemo dodati i fikcionalnu filmsku dimenziju koja komunicira s kompleksnošću gradske psihe. Otud ulice i urbani prostori postavljaju narative podjela i identiteta.

Hrvatski autori igranog filma šezdesetih ugledaju se na Antonionija, Chabrola, Fellinija, Truffautu i dr. Kod Zvonimira Berkovića, nemogućnost istinske komunikacije, otuđenje i stoga potraga za autentičnim vrijednostima također su lajtmotivi. Njegov film *Rondo* (1966) studija je karaktera i prikaz ljubavnog trokuta čija je radnja smještena u Zagreb. *Rondo* je jedan od paradigmatiskih primjera filmskoga modernizma u Hrvatskoj, napose specifične tendencije u hrvatskom filmu toga razdoblja, tendencije prema poetici cirkularne strukture koja se fabularno, ali i sižejno, razvija u formi kruga (usp. Kragić, 2009: 12). Urbani milje slabije veže patrijarhalnost, osobito ako se prikazuje viša i srednja klasa 1960-ih godina kada je domaća „visoka“ umjetnost, kao i inteligencija, opsjednuta idejom otuđenja, gubitka kvalitetne komunikacije, međuljudske reifikacije itd., importiranom sa Zapada. Umjetnički dizajner Feđa (Relja Bašić) živi sa suprugom Nedom (Milena Dravić) u potkrovlju jedne zagrebačke zgrade. Jednoga dana, promatrajući u parku dokone šahiste, umjetnik upozna suca Mladena (Stevo Žigon), isto tako pasioniranoga kibica. Film je strukturiran prema uzorku glazbenog ronda i sekvence nedjeljnih sastajanja te partija šaha.

⁶⁶ Tomislav Gotovac (Sombor, 1937 – Zagreb, 2010) hrvatski je redatelj, glumac, performer, multimedijalni i konceptualni umjetnik. Od početka 1960-ih bavi se likovnim umjetnostima i performansom; hepening *Hap naš* (1967) ponavlja u *Slučajnom životu*. Eksperimentalne filmove snima od 1962., filmsku režiju studira u Beogradu 1967. – 1976. sudjelujući u srpskom likovnom, književnom i filmskom životu, primjerice ulogom u *Plastičnom Isusu* (Lazar Stojanović, 1990, snimljen 1971) te prvom samostalnom izložbom 1976. Provokativnim imidžem, strukturalnom metodom i konceptualizmom utječe na mlade umjetnike gradeći kulturni status i (uglavnom manjim) ulogama u cjelovečernjim igranim filmovima, primjerice *Ritam zločina* (Zoran Tadić, 1981), *Medeni mjesec* (Nikola Babić, 1983), *Treći ključ*, *Manifesto* (Dušan Makavejev, 1988), *Mondo Bobo* (Goran Rušinović, 1997), *Porno film* (Damjan Kozole, 2000). Od 1979. povremeno koristi videotehniku kako bi tematizirao vlastiti život i umjetnički opus (npr. Tomislav Gotovac, 1996; *Dead Man Walking*, 2002), dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=592>, posjet: 20. rujna 2016.

Tijekom tih druženja, umjetnikova žena Neda, nezadovoljna činjenicom da njezin suprug još uvijek nije spreman imati dijete, predaje se strasti i počinu preljub s Mladenom. Sve se vraća na isto, ali ipak drukčije, nastavljaju se nedjeljne partije šaha, no svi su protagonisti izmijenjeni. Potraga za srećom pretvara se u razbijenu iluziju o drukčijem životu: „Rondo je dio i fabule i struktura filma u kojem se tema ponavlja, a opet je sve drukčije, on je, također, i princip neminovnosti sudbine koja dovodi do preljuba“ (Kovačević, 1999: 31). Tijekom filma koji se sav zbiva u zatvorenu prostoru stana, Neda samo jedanput napušta dom – da bi potražila ljubavnika – čime se jasno pokazuje i rasklimanost braka. Ti urbani prostori Zagreba vide se kao prostori lutanja premda je većina filma snimljena u stanu, uz iznimku kadrova prostora urbanih eksterijera snimljenih vožnjom kamere. Sam stan jedan je djelić slagalice novoga grada u razvoju.

Novi neboderi od betona, čelika i stakla guraju se sa starijim, konvencionalnijim građevinama; klasična i narodna kultura sukobljavaju se s novim pokretima, trendovima i modama u umjetnosti i stilovima života; onemogućene ambicije, sumnja u samoga sebe, gubitak korijena te duhovna dosada i tromost ulaze u dušu i uništavaju vitalnost i entuzijazam. (Goulding, 2004: 127)



16. *Rondo* (Zvonimir Berković, 1966). Panoramska fotografija Zagreba.⁶⁷

Prema Bruni Kragiću (2009: 12), scene interijera kavane i pogleda prema Hrvatskom narodnom kazalištu imaju ponajprije simboličku funkciju. Te scene nastavljaju, ali samo na okvirnoj, najopćenitije pojavnoj razini, tradiciju tzv. snimljenoga kazališta, a s obzirom na ograničenost prostora i jedinstvo prostora, vremena i radnje. Goulding smatra da *Rondo* pruža dvoznačne i pesimistične manifeste o krhkosti i nestalnosti ljudskih odnosa u nepostojanoj

⁶⁷ Izvor: https://direktno.hr/upload/publish/117848/thumb/rondo_5abcaaa99d598_970xr.png, posjet: 24. lipnja 2018.

urbanoj kulturi brze promjene u kojoj se stvaraju privremene veze po kavanama, kinima i ulicama.

Treba spomenuti i Berkovićev kratki dokumentarni film *Moj stan* (1962) za koji je redatelj dobio prvu nagradu na Filmskom festivalu u Cannesu. *Moj stan* prožet je narativnim i fikcionalnim elementima da bismo ga mogli shvatiti i kao igrani film (usp. Gilić, 2010: 86). Osmogodišnja djevojčica (Ljiljana Gener) za domaću zadaću piše sastavak o svom stanu u novoizgrađenoj zgradi na periferiji Zagreba i svim problemima koji proizlaze iz malog stana, a pritom su na ironičan način prikazane posljedice rapidne urbanizacije na kojoj je inzistirao tadašnji jugoslavenski sustav privremenih privatnih stanova koji su se gradili početkom 1960-ih. *Moj stan* kritička je analiza modernizacije grada u socijalizmu koja postavlja pitanje o planskoj stanogradnji, namijenjenoj radničkoj klasi⁶⁸. Te su zgrade na kraju dale samo polovične odgovore na stvarne potrebe stanovništva, a ne obećanu budućnost. Miloš Jadžić (2011: 72) ističe da je stambeno pitanje u socijalizmu predstavljalo politički projekt pa tako nova kolektivna stambena naselja, u društvenom vlasništvu, s vremenom postaju pretežito rezervirana za relativno privilegirane socijalne skupine tako da pravo na stan postaje jedno od spornih društvenih pitanja. Stabilni porast urbanog stanovništva mahom su poticali imigranti sa sela koji se nisu mogli tako lako naseliti u gradu, ali im je kao kompenzacija tolerirano individualno stanovanje u privatnom vlasništvu, osobito na perifernim područjima gradskih aglomeracija. U tom je razdoblju došlo do velikih napora da se ideološkim značenjima ispune ne samo radna mjesta i javni događaji već i najintimniji prostori svakodnevnog života. Domaći, privatni prostor osobito je važan za ideološku intervenciju, istodobno na razini dizajna i proizvodnje i na razini reprezentacije. Konfiguracija domova politička je determinanta svijesti i ponašanja uključujući političku odanost građana: „Svakodnevnicu nije suprotnost ideološkom, već naprotiv, temeljna je točka ideološke intervencije. Radi se o integriranju *res privata* u *res publica*“ (Crowley i Reid, 2002: 11). Film se može smatrati atipičnim među ostalim dokumentarnim produkcijama, realiziranim 1950-ih i 1960-ih u Jugoslaviji. Berković u *Moj stan* maskira svoj skepticizam upotrebom naivne djevojčice kao glavnog lika: kroz njezine oči možemo vidjeti konačne arhitektonske realizacije na jugu Zagreba. Djevojčica najprije opisuje svoj život s obitelji u stanu koji se sastoji od samo jedne sobe, a nakon toga svoj novi stan.

⁶⁸ Druga polovica 20. stoljeća vrijeme je intenzivne urbanizacije, čiji najistaknutiji prostorni amblem postaje izgradnja stambenih naselja za oko 100.000 ljudi, dio grada koji će kasnije kao cjelina prostorno, ali i simbolički dobiti ime Novi Zagreb (Gulin Zrnić, 2013: 32)

Napokon su nam dali novi stan. Naš novi stan je u budućem centru grada. To je lijepa zona, samo što su dućani tako daleko da mama mora izgubiti cijelo jutro ako želi nešto kupiti za ručak. Ali tata kaže da će za 20 godina ovdje biti puno lijepih kuća i velika Nama. Moj tata vidi daleko naprijed. Moj tata je prosvjetni radnik.



17. *Moj stan* (Zvonimir Berković, 1962)⁶⁹

Iako je film interpretacija stvarnosti i kritika ideje rješavanja stambenog pitanja u prošlosti, ipak se film može promatrati kao osobna posveta Zagrebu, gdje su snimljeni kapitalni objekti druge moderne: „kratak kadar nebodera Ive Vitića u Luginjinoj 9, poznat i kao Šareni neboder, koji danas ima ikonički status i zaštitni je znak tog razdoblja hrvatske, europske i svjetske arhitekture. Također se vide: Vukovarska, Martićeva i Zvonimirova ulica“⁷⁰. *Moj stan* predstavlja razglednicu Zagreba i prikaz novog stanovanja (organizacija zgrade i specifičan raspored domova) te ideju egalitarističkog i demokratskog stanovanja kasnoga modernističkog razdoblja i novih urbanih prostora i modela.

Redatelj Vatroslav Mimica snimio je *Ponedjeljak ili utorak*, psihološku dramu iz suvremenog života, smještenu u Zagreb, koja prikazuje jedan dan u životu novinara Marka Požgaja. *Ponedjeljak ili utorak* Mimičin je peti cjelovečernji igrani film i 1966. godine u Puli dobio je Veliku zlatnu arenu za režiju. *Ponedjeljak ili utorak* temeljen je na prozi Fedora Vidasa (koji je s Mimicom i koautor scenarija) i to je film-kolaž razložen na sastavne dijelove sasvim obična dana jednoga zagrebačkog novinara, da bi iz rastrganih fragmenata njegove svakodnevice i društvene sadašnjice, preko konkretnih susreta i apstraktnih fantazija, autor

⁶⁹ Izvor: <http://www.planum.net/moj-stan-my-apartment>, posjet: 24. lipnja 2018.

⁷⁰ Izvor: *Urboteka* („Čovjek je prostor: film i arhitektura“), dostupno na: <http://urboteka.blogspot.hr/2007/12/moj-stan.html>, posjet: 24. rujna 2016.

neizravno sugerirao gledatelju sintetsku sliku životne situacije suvremenoga prosječnog intelektualca. (usp. Škrabalo, 1998: 324 – 325)

...ambicija je, sukladno poznatoj rečenici iz znamenitog eseja Virginije Woolf *Modern fiction*, prikazati neizmjerljivo mnoštvo dojmova (beznačajnih, fantastičnih, neuhvatljivih, ili urezanih oštrinom čelika) koji se javljaju u svijesti jednog običnog čovjeka jednog običnog dana (ponedjeljkom ili utorkom)“.
(Radić, 2000: 44)

Tomislav Šakić definira *Ponedjeljak ili utorak* kao već etabliran oblik modernizma, kao i prijelaz prema kasnom, političkom modernizmu. U filmu se problematiziraju intelektualac, novinar, i potraga za vlastitim identitetom.

Modernizam nastaje kada između lika i socijalne okoline, ali i okoliša nastaje jaz, što je kod *cinema véritéa* prisutno već u formi (prateća kamera, metafikcionalnost, prateći komentar, anketna metoda). Stoga su postneorealistični filmovi objektivniji; filmovi u stilu *cinema véritéa* imaju izrazito jaku autorsku prisutnost u filmskom diskursu, a likovi nisu reprezentanti već individue. (Šakić, 2012: 56)

Kako dan odmiče, pored izvanjskih događaja, prati se i Markov tijek svijesti koji pokazuje njegove preokupacije, ljubavi i traume iz prošlosti. Riječ je o psihološkom filmu u kojem je glavni lik Marko Požgaj (Slobodan Dimitrijević) obilježen ratom i traumama. Njegov otac (Pavle Vujisić) stradao je od ustaša pa kod Marka prizori gradske gužve prizivaju sjećanja na Holokaust i Drugi svjetski rat. Redatelj u cijelom filmu naglašava Markove reminiscencije uporabom detalja, stop-fotografija i dokumentarnih snimaka. Mimica se u filmu koristi dokumentarnom građom i stavlja je nasuprot modernitetu koji opisuje lijepim kadrovima gradskih veduta, a svoju svakodnevicu stavlja u okvir urbanih prizora. Otudjenje u gradu i nemogućnost da se živi nakon strašnih događaja poput logora u fokus stavljaju probleme kulture sjećanja, odnosno pitanje kako bi netko mogao zaboraviti. Gljiva nuklearne bombe, scene holokausta i rata kao kolektivne točke potopa čovječanstva nadovezuju se i prelijevaju na osobne traume Marka Požgaja.

Značajnu ulogu ima i obojenost: iako se na početku inzistira na sjećanjima u boji naspram crno-bijele svakodnevici, pred kraj filma boja se polako uvlači u sivilo junakove zbilje (npr. scena s jabukom), što kulminira u gotovo burlesknoj sceni s Arsenom Dedićem, balonom i pozivom na zajedništvo; ti prizori podsjećaju na *Carevo novo ruho* Ante Babaje (1961.), budući da žarke boje dodatno naglašava fotografija visokoga ključa koja eliminira sjene. (Gilić, 2010: 78 – 79)

Prema Anti Peterliću (2012: 231), Mimica je u filmu stigao nadomak one vizualne slobode koju je otkrio u crtanom mediju, samo dakako, u jednom drugom obliku. Filmski jezik kojim

je film govorio – diskontinuirana montaža, slobodne asocijacije, upotreba kolora i crno-bijele fotografije – sve je to dotad bilo novo i avangardno.

U *Ponedjeljku ili utorku* Vatroslava Mimice radikalni kontinuitet je dvostruk – film je narativno diskontinuiran, ali i audiovizualno, budući da je riječ o kolažu različitih izvora (fotografija, žurnala, kao i imitacije raznih filmskih rodova, uključivši i animaciju), objedinjenih strujom svijesti. (Šakić, 2012: 119)

Također, upotrebljava dječje brojalice, poznate poeme (poput *Barbare* Jacquesa Préverta, a to je i ime njegove nove djevojke), televizijske snimke košarkaških utakmica, ali i ratova, fotografije i glazbu velikih jazz autora poput Louisa Armstronga, Raya Charlesa itd. Pjesme Arsena Dedića komentar su akcije i suprotnosti glazbi Miljenka Prohaske i filmskoj slici. Film je forma Baudelaireova flanerizma. Glavni lik Marko Požgaj tipični je *flâneur*, prototip je moderna, urbana boema-skitnice koji označava grad otkrivajući ga i koji nije podređen javnom prostoru, nego ga on sam oblikuje i predstavlja svojim šetnjama. Iz vizure *flâneura*, grad je mjesto gdje svakodnevne aktivnosti dobivaju ritualne ili umjetničke forme, a arhitektura i urbanizam prostori su kulturnog pamćenja, sustavi znakova koji pretvaraju grad u svojevrsan svestremenski palimpsest. Požgaj konstruira svoj identitet u suvremenom svijetu, traži reference svojeg identiteta „u pokretu“. On kao suvremeni *flâneur* zna da izvanjski svijet više ne postoji, nego identifikacije nastaju sada i ovdje, a već u sljedećem trenutku nepovratno se mijenjaju.

Ponedjeljak ili utorak otvara se kadrovima Zagreba, snimljenim u boji u tijekom cijelog svog trajanja, i sastoji se od niza slika raznorodnog porijekla. Zagrebačka svakodnevica uvodi se dugačko razrađenom sekvencom u kojoj se miješaju ranojutarnji život grada, snimke donjogradskih krovova iz protagonistova stana, zvuk jutarnjega radijskog programa, kadrovi usnula protagonista te kadrovi za koje pretpostavljamo da dolaze iz njegova sna i podsvijesti. Mimičin protagonist kreće se uredima u zgradi Ferimporta, tada očito simbolom moderne slike Zagreba, zatim se kreće do Glavnoga kolodvora, modernih barova, ulica, trgova (Cvjetni trg, Ilica, Trg Republike), zatim do Zoološkog vrta i novih gradilišta. Stanovi su donjogradski, s pogledom na karakteristična zagrebačka donjogradska dvorišta itd. (usp. Šakić, 2012: 144). Uprizorenje takvih tipičnih situacija – ispijanja kave, vožnje tramvajem, odlazaka u uredništvo, objeda u gostionici, posjeta bivšoj ženi, šetnji sa sinom, gledanja televizije prije spavanja i dr. – ima konkretnu filmsku logiku u dramaturgiji „jednog dana“: „Atmosferičnost je posljedica niza panoramskih kadrova Zagreba koji ne

služe samo kao poetska intermeca, nego i tematiziraju grad kao nezaobilazan subjekt protagonistove egzistencije“ (Sikavica, 2004: 149).



18. *Ponedjeljak ili utorak* (Vatroslav Mimica, 1966). Panorama Zagreba.⁷¹

Kao što je i prije bilo navedeno kod Benjamina, grad služi mnemoničkoj tehnici *flâneura* dajući formu ne samo privatnih iskustava nego i kolektivne povijesti, a ovi filmovi prilaze prošlosti i poslijeratnim sjećanjima koji služe kao urbani stimulus putovanja *flâneura*. Šetač je proganjan sjećanjima, a to se prezentira putem superiornoga, nadmoćnoga gradskog pejzaža. Mimica od fragmenata „tijeka svijesti“ stvara mozaičan panoptikum: sjećanje na djetinjstvo i oca kojega su ubili ustaše, misao na smrt i u tom trenutku rasprostranjen motiv rata, čežnja za svijetom bez tjeskobe i s mnogo ljubavi, bivši ljubavni susreti. Kao kod Antonionija, ti egzistencijalistički pejzaži odraz su straha od posljedica ostavljajući nas da sami razrješavamo onaj pakao kroz koji baš danas prolazimo. Gledatelj uočava Markove nade i strahove: dnevna briga o plaćanju stanarine uza šire strahove od svjetskog rata i sjećanja na teška stoljeća koja proživljava Europa.

Ponedjeljak ili utorak televizijski je ekran kao simbol modernosti s elementima popularne kulture, gdje redatelj pokazuje interes za tehnologijom i novim medijima, ali bavi se poviješću i ratom, i to ne njihovom rekonstrukcijom nego osobnom dramom i traumom koja je dio univerzalne traume. Pejzaž daje značenje filmskim događajima i pozicionira narativ u povijesni kontekst, odnosno u pejzažu se miješaju naracija, geografija i povijest. Takav je slučaj kod Antonionija, ali i kod Mimice iako ideja o otuđenosti pojedinca u urbanom okruženju dominira europskom kinematografijom šezdesetih godina. Ipak je film

⁷¹ Izvor: <http://kinotuskanac.hr/movie/ponedjeljak-ili-utorak>, posjet: 24. lipnja 2018.

dobar primjer kartografiranja svakodnevice u jugoslavenskom filmu i proizvodnje vlastitih spoznajnih oblika, a glavni lik kao urbani protagonist bilježi suvremeni grad i novu urbanu stvarnost, pritom baveći se sjećanjem, odnosno pitanjem što ako se zaboravi. U novom socijalističkom urbanom kontekstu, građani su smješteni u nepoznate okoline. Stanovnici centra grada disperzirani su u predgrađa, a dominantna ljudska i arhitektonska fiksacija europskog filma postaje ta seoba. U film smo privučeni emocijama i iskustvom. Zato se film i grad povezuju u kolektivnom memorijskom planu. U toj razmjeni između pejzaža i filmskog platna traže se mjesta sjećanja.

Filmovi snimljeni nakon 2000. godine imaju drugačiji pristup tretmanu gradskih i urbanih područja te se bave poslijeratnim i posttraumatskim društvom u Zagrebu. Jedan dio filmova analizira konflikt u poslijeratnom ambijentu i trauma je ono što određuje čitav narativni i ideološki univerzum filma te se čini da je lokalna etnička polarizacija, iako ne mora biti ekskluzivna paradigma za ovu vrstu predstavljanja, dominantna. (usp. Lučić, 2016: 244). Novi val filmova bavi se i gradom u novom mileniju i transformacijom njegovih stanovnika, a Zagreb je ponovo postavljen kao mjesto između središta i periferije (Europe i Balkana), karakteristično za modernizam šezdesetih godina.

Film *Tu* (2003), u režiji Zrinka Ogreste, omnibus je sastavljen od šest priča iz suvremene Hrvatske u kojima se desetak glavnih likova prati izdvojeno dramaturgijom kratkih rezova. Film je rađen prema principu „segmenta iz života“: priče su narativno povezane s likovima koji su u jednoj priči marginalni, a u nekoj drugoj glavni, a prepoznatljiv je redateljski koncept Roberta Altmanna. Na početku ti likovi nemaju nikakve međusobne veze, no kasnije se susreću ili iznenada pojavljuju u nekim zajedničkim situacijama. Likovi su društveni marginalci (jedna narkomanka, jedan umirovljenik, bivši vojnici, ratnici...), ljudi bez perspektive koji svojom slikom i prilikom reflektiraju stanje cijele nacije.

Prikazivanja niz pojedinačnih priča koje su povezane i međusobno zapletene, stvarajući kolektivnu pripovijest na asocijativnoj razini; prikazani su likovi sa margina društva bez izgleda koji odražavaju stanje cijele nacije. Posebno je nezaboravna druga priča, moderna i moćna odjek *Trainspottinga* (Danny Boyle, 1996) i *Run, Lola, Run* (Tom Tykwer, 1998), u kojoj djevojka očajnički traži rješenje. (Šakić, 2011)

Petorima urbanim epizodama, koje se odigravaju u današnjem Zagrebu, prethodi uvodna epizoda, kvaziprolog, smještena u desetljeće prije. Prvi dio filma zbiva se 1994. godine tijekom rata u seoskom kraju. Priče koje slijede kaleidoskopski bacaju svjetlo na aspekte svakodnevnice različitih likova u Zagrebu i na poremećene egzistencije kojima ne uspijeva

snaći se u poslijeratnoj svakodnevnicu. Pritom se uvijek iznova pojavljuju karakteri iz prve epizode, dijelom kao protagonisti, dijelom i samo rubno kao sporedni likovi ili statisti. Posebice u drugoj i trećoj priči vidimo Zagreb: vožnju tramvaja, vlakove koji prolaze, navijačke skupine koji idu na nogometnu utakmicu, onda neke stalne goste hotela, kadrove uličnih glazbenika, Glavni kolodvor, Ilicu, Importanne Centar itd. Zagreb je prikazan kao mjesto ovisnosti o drogi i urbane degradacije te je snimljen u primarno sivim tonovima. Ovdje je pejzaž shvaćen kao projekcija osjećaja ili stanja protagonista.

Tu se dotiče fragmenata životne zbilje u kojoj su ljudi lišeni svih iluzija te na svoju okolinu reagiraju još samo s rezignacijom... U takvim trenucima u krupnim se planovima njihovih lica ogleda umor i egzistencijalna praznina. Time film oslikava posve pesimističnu sliku stvarnosti hrvatske svakodnevnice kojoj nedostaju pozitivne perspektive za budućnost. (Šošić, 2009)

Zadnja priča usmjerena je na obitelj i upozorava na vrhunac traumatskih iskustava u hrvatskom poslijeratnom društvu. Otac, nekadašnji vojnik – sudionik Domovinskog rata, i njegov sin žive u kućici pored željezničke pruge. Neposredno prije zadnjeg zamračenja, čuje se hrvatska himna na državnom radiju koja se emitira svake ponoći i sublimira traumu nakupljenu u svim filmskim pričama. Rat je završio, no ostavio je posljedice pa se još uvijek čeka bolja budućnost.

Ognjen Sviličić potpisan je kao scenarist i redatelj filma *Armin* (2007) o ocu (Emir Hadžihafizbegović) i sinu (Armin Omerović) koji iz zapadnobosanske provincije putuju u Zagreb na kasting za dječaka-glumca koji bi trebao glumiti u njemačkom filmu o ratu u Bosni. Otac vjeruje da će Armin dobiti ulogu u filmu jer zna svirati harmoniku. Nakon dolaska u Zagreb, shvaćaju da njemački filmaši nemaju interes za Armina i njegovu harmoniku, ali zanima ih njegova epilepsija, bolest za koju vjeruju da je uzrokovana traumom rata, i žele snimiti dokumentarac o njima. Armin i Ibro ne žele biti prihvaćeni kroza stradanja ako ne mogu biti prihvaćeni kroza svoju kulturu. Sviličić u *Arminu* implicitno kritizira prethodni model balkanske kinematografije, uvijek spreman ugoditi Zapadu predstavljajući „balkanske nakaze“ (Pavičić, 2011). Prema Anji Šošić (2009), u *Arminu* se krije dvostruka ironija, jer Nijemci ovdje utjelovljuju čitavu Zapadnu Europu koja želi film koji servira prokušane klišeje o Bosni i Balkanu. Film, dakle, autorefleksivno tematizira sliku Balkana kao ratne regije kakva se i konstruira filmovima. Tom autoreferencijalnom ironijom film upozorava na to da pokušava izbjeći klišeje tako što ih razotkriva.

Jedna od ključnih tema (osim rata) u postjugoslavenskom filmu integracija je zapadnih vrijednosti u ta društva i u države. U *Arminu* je prikazana njemačka filmska ekipa kao kolonijalistička jer pogrešno tumače karakter Armina kao posljedicu ratne traume. (Lučić, 2016: 247)

U *Arminu* se diskretno problematiziraju pitanje rata i koncept Balkana sa stajališta Zapada koji ignorira bosanski identitet. Kao i u filmu *Grbavica* Jasmile Žbanić, korištene su strategije privremena preživljavanja koje tjeraju karaktere na očajne pokušaje da prodaju svoje traume. Tragična svijest o tome da se jedino putem stvaranja javnog događaja od osobne katastrofe može poboljšati stanje tjera likove na to da sudjeluju u kastingu za zapadnoeuropski film o bosanskom ratu.

Bosanska provincija stalno pokušava emigrirati. Otac vodi Armina u Zagreb u želji da mu osigura bolju budućnost, a to je putovanje simboličan pokušaj toga da spasi dijete od stigme provincije. Ipak, obojica odbijaju prijedlog za takav emocionalni ekshibicionizam pred kamerama i vraćaju se u svoj dom nakon kratkog posjeta „boljem svijetu“. (Rawski, Roman, 2014: 201)

Film se donekle bavi i kulturološkim šokom koji ti provincijalci, otac i sin, trpe u zagrebačkom hotelu. Iako se očito vidi kako rođakinja Aida (Darija Lorenci) uopće nije uspjela u Zagrebu, ona je Ibri primjer uspjeha jer je u njezinoj sobi vidio Panasonicov televizor. U svojoj konzumerističkoj želji da sinu uvijek nešto „uzme“, on manifestira sve osobine tranzicijskoga bića potrošnje. Prema Nedžatu Ibrahimoviću (2008), redatelj Sviličić prikazao je borbu klišeja, a „niti Bosanci jedu u prljavim restoranima da im McDonalds bude uzor čistoće, niti su zagrebački hoteli baš tako aseptični i čisti“. Slični se motivi artikuliraju u vezi sa slikom Zagreba i u filmu *Metastaze*. Naime, bosanski likovi s druge strane granice kvalificiraju Zagreb kao zapadni, civilizirani ambijent dok je stvarna priroda grada prikazanog u ovim filmovima sve drugo osim toga. (usp. Lučić, 2016: 247 – 248). I u *Arminu* i *Metastazama* postoji prijelaz preko granice, kao i istraživanje novog prostora. Zagreb je u filmu siv, monoton, pomalo depresivan, a najveći dio zbiva se u hodnicima prigradskoga hotela.



19. *Armin* (Ognjen Sviličić, 2007). Ispred hotela, kadar iz filma.

Ovaj se film suočava s postojanjem Augéovih nemjesta. Nemjesta su obilježena nedostatkom privrženosti, stalnom cirkulacijom, komunikacijom i potrošnjom koja djeluje protiv razvoja društvenih veza i veza između ljudi i svijeta. Bez obzira na to kakva su mjesta izgrađena, ona nikad nisu dovršena i uvijek su otvorena za pitanja i transformacije. (usp. Cresswell, 2009: 174). Sveprisutnost trgovačkih centara, hotela i restorana brze hrane reflektira urbani pejzaž stvoren tranzitnim prostorima, mjestima u kojima se identitet i značenje zamjenjuju banalnim, prolaznim i ambivalentnim. Na tim mjestima nitko nije kod kuće, nego u stanju prijelaza.

U *Arminu*, Zagreb je predstavljen kao „Zapadni Drugi“, svojevrsni limb, međupropusni prostor prema Zapadu, grad tehnologije, prvo industrijsko središte, grad prvih aviopionira, prve radiostanice, prvog TV signala, prve umjetne oplodnje, najboljih medicinskih klinika. (Pavičić, 2011: 190 – 191)

Najavljivan kao „hrvatski *Trainspotting*“, film *Metastaze* (2009), u režiji Branka Schmidta i snimljen prema romanu Alena Bovića, bolno je realističan portret grada i marginalaca u njemu, kao i slika naizgled normalna grada te društva u kojem se kolektivna svijest teško oporavlja od bliže ratne prošlosti. Ova priča o skupini muškaraca u svojim dvadesetim i tridesetim godinama, duboko ukorijenjenoj u rasizam, alkoholizam, drogu i zagrebačku nogometnu kulturu, udarila je u hrvatsko društvo kao odraz kolektivne psihe. Snimljen na stvarnim gradskim lokacijama, *Metastaze* su pravi film urbane provenijencije i prvi zagrebački film u žargonu nakon dugo vremena. Film govori o amoralu, beskrupuloznosti i korumpiranosti novostvorenoga hrvatskog društva, o poremećaju vrijednosti u svim socijalnim kategorijama: o metastazama na tijelu pojedinca, metastazama na tijelu društva, a bujanje kanceroznih tijela dovodi do agonije – do smrti. Kroz priču o četvorici prijatelja iz djetinjstva, Schmidt objavljuje slike nezaustavljiva moralnoga

karcinoma koji ometaju suvremenu Hrvatsku i njezinu metropolu. *Metastaze* su pripovijest o Krpi, Kizi, Filipu i Deji te o supstanciji nacionalnog tkiva. Ti glavni likovi – pijanac, narkoman, nasilnik – vole „svoj“ nogometni klub „Dinamo“, dočaravaju „jezik ulice“, obrasce ponašanja te način života prerano i naglo odrasle zagrebačke mladeži koja je 1991. godine stadion zamijenila prvom crtom bojišnice. To su likovi koji se mogu susresti u bilo kojoj četvrti Zagreba, lokalnim kafićima, kladionicama, sportskim arenama. Nakon rata, mladi muškarci izražavaju mržnju, nasilje, predrasude i zločin koji visi nad zemljom poput bolesti koja se širi bez ikakva lijeka na vidiku.

...s uvjerljivo lokaliziranim zagrebačkim likovima (nasilnik, pijanac, narkoman...) koji se, međutim, doimaju i kao univerzalne urbane figure (osobito je hvaljena uloga Krpe Renea Bitorajca). Unošenjem u psihologiju likova na linearnosti priče, odnosno segmentiranjem filma, Schmidt se svakako nameće kao sljedbenik modernističke koncepcije. Čak ni komični elementi, poput lošeg čuvanja straže narkomana Deje (R. Rushaidat) u *Metastazama*, ne predstavljaju postmodernističko relativiziranje – posljedice Dejine nepouzdanosti očekivane su i veoma ozbiljne, pa čak i moralno (moralistički) opravdane, uz to što su smiješne. (Gilić, 2010: 151)



20. *Metastaze* (Branko Schmidt, 2009)⁷²

Prema Krešimiru Nemecu, analizirajući roman *Metastaze*, junaci su kovali generacijsko zajedništvo, stvarali životni stil i formirali dijeljeno sjećanje u periferijskoj četvrti. S njime se simbolički identificiraju, u njemu osjećaju teritorijalnu ukorijenjenost, uz njega su neraskidivo vezana njihova životna iskustva (kao i u *Mržnji* Kassovitza). Postmemorija iz kolektivne etnonacionalne traume, kakva je bila Domovinski rat, središnji je element u formiranju supkulturnih aktivnosti (u ovom slučaju to su nogomet i članstvo u

⁷² Izvor: <https://mojtv.hr/images/ca997839-0789-4db3-b3dc-f22c3f0f17af.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

navijačkoj skupini). Postmemorija jest mreža tajnih uspomena kojima se pridaju značenja, prakse i afektivni stavovi te razmjenjuju između prve i druge generacije nakon katastrofe. Kao što je već spomenuto u analizi filma *Ovo je Engleska*, jedna od ključnih kritika u studijama supkulture jest ta da su one često privilegija muškaraca, gradskih i heteroseksualnih supkulturnih prostora i skupina. Dijana Jelača dovodi u vezu pripadnost i odnos bijele radničke klase i crne imigrantske mladeži u Velikoj Britaniji i tu složenu dinamiku asimilacije i odbijanja.

...,fantomska povijest rasnih odnosa“ u poslijeratnoj Britaniji odigrava se pomoću supkulturnih pripadnosti, a možda bi ovdje mogla biti povučena paralela s povezanošću fantomske povijesti rasnih odnosa ili postmemorije brutalnoga etničkog nasilja te novije filmske reprezentacije supkulturnih života mladeži. (Jelača, 2014: 141)

Protagonisti *Metastaza* pozicionirani su na socijalnu marginu i urbanu periferiju te rijetko odlaze u centar, ali i kada odu, jasno se očituje diferencijacija između „nas“ i „njih“. Centar Zagreba, za razliku od zagrebačkih četvrti, prikazan je kao grad koji doživljava renesansu, „kao pravi metropolis“, kako ga opisuje jedan od likova, kao grad novih staklenih nebodera i poslovnih centara. Četvorica junaka u centru pripadaju drugom svijetu. Čini se da oni reagiraju na poslijeratnu gentrificiranu sterilnost dok ih ostali ugledni zagrebački građani ili ignoriraju ili su u strahu kada se suočavaju s njihovim besmislenim bijesom.

To zlo, koje metastazira poput karcinoma, zbijeno je u grad. Tranzicijski i postratni Zagreb poprište je kriminala, vandalizma i anarhističke destrukcije. Potpuna besperspektivnost, rasap svih moralni vrijednosti i nataložene kolektivne frustracije. Obiteljske veze su popucale, ulicom vladaju razularene bande sa svojom delikventnom strukturom... likovi kao da se natječu u brutalnosti i agresiji... (Nemec, 2010: 230)

Izgubljene egzistencije četvorice junaka preslikavaju se u prepoznatljivim interijerima stanova i betonskim socijalističkim eksterijerima Novog Zagreba, a taj odabir lokacija daje vizualnu autentičnost. Još jedna od kvaliteta *Metastaza* jest i odabir glazbe u koju su uključeni i poznati dijelovi lokalne glazbene scene – *Majke*, *Goribor*, ali i Marko Perković Thompson⁷³. Benjamin Perasović (2008: 101), analizirajući nogometne navijače u regiji, smatra da su Bad Blue Boys, navijači NK „Dinamo“, različito prikazivani u medijima, ovisno

⁷³ Marko Perković Thompson hrvatski je glazbenik i izvođač pjesama domoljubne, ljubavne i religijske tematike, optuživan za fašizam, nacizam i ustaštvo. Jedan od razloga za te optužbe jest taj što neki njegovi obožavatelji nose ustaška obilježja na njegovim koncertima, a on publiku na koncertu pozdravlja pozdravom „Za dom“, službenim pozdravom ustaša. Hrvatska javnost upoznala je Thompsona početkom 1992. godine kada je objavio pjesmu *Čavoglave* koja se temelji na priči o oružanoj obrani njegova rodnog sela. Ta pjesma koja poziva na obranu i osvetu postala je vrlo popularnom, gotovo himnom tijekom prve faze rata u Hrvatskoj.

o društveno-političkim promjenama u Hrvatskoj. Krajem osamdesetih prikazivani su kao „huligani“, „opasni nacionalisti“, „antisocijalistički elementi“ i „bezumni vandali“. Na početku Domovinskog rata, oni postaju „naši dečki“, „hrvatski branitelji“, „hrvatski vitezovi“, „junaci“, „hrvatski dragovoljci“, „borci“ i, jer su neki od Bad Blue Boysa ubijeni u ratu, „mučenici koji su dali svoje mlade živote na oltar domovine“. No od sredine devedesetih opet su opisivani kao antidržavni element, „neprijatelji hrvatske države“ i, još jednom, „bezumni vandali“. Njihov identitet artikulirao se kroz jake lokalne, regionalne i nacionalne identitete i ideologiju ukorijenjenu u religioznosti, nacionalizmu i šovinizmu. Takav je slučaj s Krpom koji pripisuje svoj identitet (Hrvat, katolik, muškarac itd.) već postignutim identitetima (kao što su *ultras*, *casual*, huligan, skinhed itd., usp. Perasović, 2008: 108). Ono što se događa u filmskom svijetu prenosi se i u stvarni – mržnja prema manjinskim zajednicama (Srbima, muslimanima, Romima, homoseksualcima), mržnja prema ženama, mržnja prema drugim četvrtima, mržnja prema navijačima iz drugoga kluba itd. U filmu se koristi srpski lik Dejo za povezivanje neobjašnjene ratne traume, ekstremnog nacionalizma i nasilja te opće netolerancije male skupine nogometnih huligana. U priči posvećenoj Krpi, svi odlaze na Oltar domovine kako bi se Dejo ispričao, a taj Oltar – koji treba biti središnje mjesto na kojem se odaje počast hrvatskoj državi i svima koji su dali život za njezinu slobodu – prepušten je zaboravu i devastaciji te ne igra svoju uzvišenu ulogu. Taj simbol sada je simbol raspada jednog društva.

Film *Majka asfalta* (2010), redatelja Dalibora Matanića koji je i koscenarist s Tomislavom Zajecom, priča je o majci Mare (Marija Škaričić) koja uzima sina i napušta muža Janka (Janko Popović Volarić) nakon što on njihov bračni muk jedne predbožićne večeri prelomi time što je, ničim izazvan, pretuče. Nemajući se gdje skloniti, majka i dijete spavaju u automobilu na parkiralištu trgovačkog centra gdje ih zamjećuje osamljen zaštitar (Krešimir Mikić) koji im nudi pomoć. *Majka asfalta* nije film ceste na što upućuje naslov, ali jest priča o suvremenoj urbanosti i kretanju jedne mlade žene sa sinom, o kretanju kao pobuni i potrazi za vlastitim identitetom. Film tematizira novouspostavljenu zagrebačku klasu i bavi se vanjskim manifestacijama bračnog brodoloma i njegovom atmosferom putem priče o disfunkcionalnoj urbanoj obitelji, krizi braka i preljubu, temom koja je tijekom posljednjih godina postala aktualna u istočnoeuropskom filmu (osobito u novoj rumunjskoj kinematografiji), pa tako i u Hrvatskoj. U filmu su snažno izražena obilježja zagrebačke i hrvatske svakodnevice te film pokazuje njihove tamne strane. Slikama kičastih trgovačkih centara i naglašena konzumerizma u božićnom Zagrebu naglašava se muka junakinje.

Kapitalizam uništava obitelj onima koji su se u njemu ponajbolje snašli – dinamičnoj, uposlenoj srednjoj klasi, a u gradu je privatni i javni prostor isključen, odnosno zamijenjen trgovačkim i poslovnim centrima te reklamnim panelima. Vanjska slika Zagreba jest slika grada blještavih pročelja i novoizgrađenih stambenih blokova, praznih ulica i parkirališta. Spoznajna kartografija grada obilježena je gubitkom intimnosti. Trgovački centri postali su novi gradovi, novi „javni“ prostori, nastali kao posljedica urbanog *Zeitgeista* nesigurnosti te postupnim zamjenjivanjem (relativno) otvorenih kvadrata s jako kontroliranim mjestima. Mnogi smatraju da su trgovački centri ekstremni primjeri erozije istinskog javnog prostora u suvremenu gradu te da ih karakterizira tendencija ograničavanja javnoga društvenog života na određene lokacije, određene sate i određene kategorije „prihvatljivih“ aktivnosti.

Trgovački su centri postali paradigmom za nove vrste gradskih lokacija koje bi se mogle svrstati u „privatni javni prostor“: idealna mjesta koja izgledaju kao javna, ali koja su razvijena i kontrolirana isključivo za prodaju ili oglašavanje komercijalnih dobara. (Aurigi, Graham, 1997)

Vidimo snježni Zagreb iako je vrlo malo toga snimljeno u eksterijerima (prepoznaju se Britanski trg i Sljeme), a većina scena snimljena je u stanovima i uredima ili tijekom vožnje autom ili autobusom, a na zagrebačkim ulicama u blagdansko vrijeme prikazana su djeca koja prose: „Osim u ljudima grada, i u prostoru grada se sve izrazitije upisuju promjene i posljedični razvoj društvene ekonomije – beskućnici na ulicama i novi elitni kvartovi, dva pola sve intenzivnije raslojavanje“ (Gulin Zrnić, 2013: 35). U *Majci asfalta* Hrvatska i njezin glavni grad prikazani su kao skandinavsko ledeno mjesto opčinjeno konzumerizmom, gdje su trgovački centri simulacija života, a Božić služi kupovanju tarifnih paketa dok je kršćanstvo idejna potpora vladajućem potrošačkom društvu. Likovi su nesretni i frustrirani, a obiteljsko nasilje gotovo je pravilo, a ne iznimka. Izbor lokacija (trgovački i poslovni centar) izgleda kao da se temelji na pretpostavci da su upravo ti anonimni, neprepoznatljivi, nestalni prostori – nemjesta zapravo najautentičniji. Grad dobiva „negativnu provjeru autentičnosti“: Zagreb se čini kao bilo koji grad bilo gdje s ograničenim brojem poznatih, autentičnih simbola, strateški smještenih tu i tamo na mentalnoj (ali ne i na društvenoj) mapi. Grad se sada shvaća kao trgovački centar, gdje se simbol odnosi na potrošnju, te u tom smislu odgovara nemjestu jer gubi svoje mjesto kao antropološka kategorija, a time gubi i mogućnosti identifikacije pojedinaca (usp. León, 2017: 60). Film se odlikuje naglašenim pesimizmom iako kraj daje nekakve naznake pomirenja.



21. *Majka asfalta* (Dalibor Matanić, 2010). Kadar iz filma.

U hrvatskom filmu od šezdesetih godina nadalje dominiraju kritike malograđanštine u urbanim sredinama (*Rondo*), egzistencija u novom socijalističkom društvu, fascinacija modernizacijom i dokumentaristički pristup svakodnevnici te njezino kartografiranje ondje gdje su uprizoreni javni gradski prostori. Također, prisutna je i kritika društvene stvarnosti koja se odnosi na stambena pitanja (*Moj stan, Ključ*), osobne traume, otuđivanje u gradu i u novom društvenom kontekstu (*Ponedjeljak ili utorak, Slučajni život*). Od 2000. nadalje, dio ostvarenja hrvatske kinematografije bavi se prikazom promjena strukture stanovništva u Zagrebu, gradu izloženom brojnim doseljenicima i iseljavanju starosjedioca, te prikazom stvaranja nove gradske klase, ali i urbanom degradacijom mnogih gradskih obilježja. Filmovi se odlikuju čistom etničkom atmosferom, a glavni protagonisti uglavnom su marginalni u društvu i kreću se u potpuno novoimenovanim prostorima koji reflektiraju društveno-političke promjene (*Tu, Metastaze*). Njihova se identifikacija oslanja na snažna lokalna i nacionalna obilježja te na kolebljivosti između Balkana i Europe. Također, migracije i multikulturalizam samo su neki primjeri novoga urbanog pejzaža u balkanskom filmu (*Armin*), kao i novi arhitektonski stilovi, nova mjesta okupljanja i novi oblici kulturnoga konzumerizma koji su povezani s prostornim praksama (*Majka asfalta*). Ovi filmovi pokušavaju popraviti, prenamijeniti i premjestiti fragmentirani urbani pejzaž. Grad je kolektivni proizvod onoga što Lefebvre naziva praksom, mjestom okupljanja te je povezan s vremenom, poviješću, pamćenjem i imaginarnošću.

4.2. Sarajevo

Sarajevo je fragmentiran grad pun diskontinuiteta, disbalansa i paradoksa, kako u fizičkoj, tako i u društvenoj strukturi, te je njegov urbani identitet promjenjiv, no s određenim konstantama. Sastavljen je od mikronarativa koji čine cjelinu ispunjenu konfliktima, ali koji ipak egzistiraju (usp. Bošnjak, 2016).

Šezdesetih i sedamdesetih godina Sarajevo je ubrzano raslo te postalo važno regionalno industrijsko središte u socijalističkoj Jugoslaviji. Osim turskoga i austrougarskoga graditeljskog nasljeđa, u zapadnom dijelu staroga grada, kao što su općine Novi Grad i Novo Sarajevo, izgrađeni su moderni stambeni blokovi koji su dodali nova obilježja sarajevskom arhitektonskom krajoliku. Urbanistički razvoj Sarajeva svoj je vrhunac dosegno početkom osamdesetih godina. Tada je Sarajevo bilo izabrano za domaćina 14. Zimskih olimpijskih igara (1984.) koje su Sarajevo stavile na kartu svijeta⁷⁴ (usp. Troncotă, 2015: 124 – 125). Nakon Titove smrti 1980. nacionalizam se počeo širiti u većini dijelova federacije uključujući BiH i Sarajevo. Ova tendencija kulminirala je onim što se dalje nazvalo „početkom kraja“ – na prvim višestranačkim izborima u studenom 1990. pobijedile su tri nacionalne stranke koje su predstavljale tri najveće etničke skupine u Bosni i Hercegovini (Bošnjaci, Hrvati i Srbi).

Prema Gruiju Badescuu (2016: 321 – 322), postsocijalističko, poslijeratno Sarajevo predstavlja arenu postkolonijalne prakse, procesa i odnosa – ono je „postkonfliktni grad“. Nove granice i teritorijalizaciju u postkonfliktnom okviru oblikovala je međunarodna zajednica.

Među glavnim je odrednicama Sarajeva njegova multietničnost. Tako literarna ili filmska djela vezana za Sarajevo upućuju na to da je individualni identitet u gradu uvijek bio u uskoj vezi s multikulturnim identitetom, pri čemu je kulturna dezintegracija rijetko prikazivana kao etnički konflikt ili rigidna opozicija između vlastitog i stranog, opsjednutih i opsjedatelja (usp. Zvijer, 2015: 98 – 99). Bogdan Bogdanović konstruirao Sarajevo kao grad koji predstavlja – inkarnacijom njegova urbanističkog ideala – urbani, arhitektonski i

⁷⁴ Zimske olimpijske igre u Sarajevu bile su daleko najvažniji sportski i najveći graditeljski događaj u tadašnjoj Jugoslaviji. Prvi se put u povijesti Zimskih olimpijskih igara to natjecanje trebalo održati u jednom velikom gradu, a pritom se do najudaljenija borilišta moglo stići za nekoliko minuta. Također, bile su to i prve zimske olimpijske igre održane u jednoj zemlji u kojoj su komunisti bili na vlasti. Sudjelovala su ukupno 1272 sportaša iz 49 zemalja te je izvještavalo više od 4500 novinara. U Sarajevu se još tada gradilo posebno olimpijsko selo Mojnilo koje je poslije postalo veliko i funkcionalno stambeno naselje (Nadilo, 2013: 180).

antropološki spomenik i kao paradigmatični grad kojem je tijekom rata ugrožena jedinstvenost kulturalne koegzistencije.

Šta zapravo znači „ubiti grad“? Znači – ugasiti mu fizičku snagu, utnuti mu metafizički eros, volju za životom, pamćenje, samosvijest. Razbacati memoriju na svih sedam vjetrova, pokazati mu i dokazati mu ne samo da ga nema nego i da ga nikada nije ni bilo. (Bogdanović, 2008: 57)

Egzistencijalna kontradikcija dramatizirana filmom složena je i neophodna: što se više život ponovo potvrđuje, to se više trebaju uzimati teže priče o traumi i uokviriti sadašnjim životom jednoga grada i naroda. Etnokrajolik tako postaje prostor koji nosi jasne znakove razaranja, čime se ujedno preoblikuje i u mjesto stradanja samoga kolektiva. Poistovjećivanje s kolektivnim identitetom aktivira se kada je riječ o zajedničkoj traumi raspadnuta identiteta. Tako, nacija/grad/zgrada postoje samo dok nešto znače članovima zajednice.

Fantazija ispunjava prazninu povijesti između uništenja i rekonstrukcije: naša fantazija o gradu i arhitektonskoj zgradi potiče nas na to da stvorimo teren za rekonstrukciju kako bismo stvorili obnovljenu stvarnost. Ako je rat traumatični element, tada je arhitektonska građevina dio strukture želje i fantazije koja omogućuje vezu s novom društvenom stvarnošću. (Lozanovska, 2003: 254)

U ratu, zgrade se vide kao isti tip objekata kakva su i ljudska tijela; rat i njegova stvarnost, ono što ga čini stvarnim, upisani su u „ranama“ zgrada i ljudi – to su mjesta koja pokazuju smrtonosan prodor neprijatelja. Prostor i geografija uvjetuju politički diskurs i propisuju njegove granice. U „restriktivnijim“ mjestima, može se – u najboljem slučaju – očekivati mirovna kampanja koja proklamira toleranciju i razumijevanje u odnosu na druge, njihovo prihvaćanje u smislu gostoprimstva, ali bez fundamentalna poštovanja – da ne spominjemo potkopavanje – strogu zabranu bilo kakva „prirodna kozmopolitizma“. Zauzimanja konkretnoga, zaokruženoga i zaokruživoga fizičkog („materijalnog“) prostora, kao specifičnih sela i gradova, područja i regija, igraju ključnu ulogu u suvremenim procesima preoblikovanja i zgušnjavanja identiteta. Ograničen fizički prostor (određene veličine mjerene u kvadratnim metrima) ograničavajući je i određujući u smislu moguće situacije identiteta – samo takav specifičan identitet u tom i tom selu i gradu može se pojaviti i izjasniti (Koložova, 2007). Nasilje proizvodi identitet ili nasilje potvrđuje identitet.

Izdržavši najdulju opsadu velikoga grada u modernoj povijesti, Sarajevo je bilo nemilosrdno izloženo mjesecima zastrašujućih granatiranja i snajperske djelatnosti. Uništeno je više od 60% gradskih zgrada uključujući i neke koje su bile posebno ciljane zbog njihove velike povijesne i kulturne važnosti; oko 10.000 ljudi je umrlo, pobjeglo ih je više od 150.000; a oni koji su ostali nerijetko su bili lišeni

najosnovnijih potrepština. Stoga ne predstavlja nikakvo iznenađenje da je sarajevski *cinema paradiso* bio unakažen do neprepoznatljivosti. (Goulding, 2004: 240)

Tijekom rata, Sarajevo se suočava s urbicidom – sustavnim rušenjem urbanih, odnosno gradskih prostora. Urbicid je ovdje shvaćen kao doslovno rušenje i razaranje, ali i kao destrukcija stanja heterogenosti i pluraliteta (ne samo nacionalnog, rasnog, religioznog već i pluraliteta mišljenja, govora i djelovanja), tj. destrukcija urbanog načina života, odnosno mentalnog i duhovnog urbicida koji je generiran iznutra. Kod Bogdanovića, poluurbana populacija, koja ima problem s identifikacijom, ne pripada ni ruralnoj ni urbanoj sredini. On smatra da su upravo ovi ljudi krivi za „ritualno ubojstvo“ gradova zapadnog Balkana tijekom ratova 1990-ih. U ovom razdoblju objavljuje tzv. ratnu trilogiju. Glavna tema ovih triju knjiga jest destrukcija gradova, bazirana na tezi o konfliktu između urbanog i neurbanog dijela populacije. „Moderni barbari“ tijekom rata imaju mogućnost zadovoljiti svoju skrivenu mržnju prema gradu: „Čini se da u uspaničenim dušama gradorušitelja osjećam zlu nakostriješenost prema svemu što je gradsko, dakle, prema složenim semantičkim serijama duha, morala, govora, ukusa, stila“ (Bogdanović, 2008: 37). Ubijanje prepoznatljivih osobina grada veći je zločin od destrukcije samoga grada. Jedan je grad mrtav kada je njegova najznačajnija metafora uništena (za primjer uzima rušenje Starog mosta u Mostaru 1993.). Ova konstrukcija fizički i simbolički povezuje oba kraja grada i oba različita naroda stotinama godina. Paradoksalno, urbicid je donio i mijenjanje percepcije o gradu na Zapadu. Sama filmska produkcija u BiH postala je „sarajevocentrična, jer je Sarajevo postalo vrijednost po sebi vrlo često, svojom poviješću opsjednutoga grada, grada-logora“ (Ibrahimović, 2008). Rat u Sarajevu tema je oko 40 dugometražnih⁷⁵ i 200 dokumentarnih filmova.

Rane panoramske slike Sarajeva prikazuju europski i orijentalni karakter grada s razigranim arhitektonskim pejzažem te džamijama i crkvama jednima pored drugih kao simbolima multikulturalizma. Nakon rata, grad više nije percipiran kao duboko provincijski, orijentalni grad, nego su slike Sarajeva zamijenjene jednom velikom slikom svih balkanskih gradova: urbanih čudovišta koja su simboli svih komunističkih pothvata, razbacanih depresivnih naselja, obilježenih beskarakternom arhitekturom socijalizma. (Iordanova, 2001: 235 – 236)

⁷⁵ Igrani filmovi koji se bave ratom u Sarajevu i BiH dijelom su i holivudske i europske produkcije. To su filmovi *Dobrodošli u Sarajevo* (*Welcome to Sarajevo*, Michael Winterbottom, 1997), *Odisejev pogled* (*Ulysses' Gaze*, Theo Angelopoulos, 1995), *Mirotvorac* (*Peacemaker*, Mimi Leder, 1997), *Iza neprijateljskih linija* (*Behind Enemy Lines*, John Moore, 2001), *MGM – Čovjek, Bog, Monstrum – Sarajevo* (Pjer Žalica, Mirza Idrizović, Nuno Arnautalić, 1994), zatim *Savršeni krug* (Ademir Kenović, 1997), prva bosanska produkcija nakon rata, *Tunel* (Faruk Sokolović, 2000), *Ničija zemlja* (Danis Tanović, 2001), *Duhovi Sarajeva* (Dejan Radonić, 2006) itd.

Dejtonski mirovni sporazum iz 1995. nije samo podijelio teritorij zemlje nego su ljudi u BiH i njegovom glavnom gradu također podijeljeni u tri etničke skupine: Bošnjaci, Hrvati i Srbi koji su imali pristup moći u složenom mehanizmu podjele vlasti. U rujnu 1997. Skupština Kantona Sarajevo usvojila je novi Ustav grada kojim se osigurala njegova multietničnost. Na gradskom području Sarajeva, uključujući Sarajevo, Istočno Sarajevo i okolne općine, trenutno živi 688.354 stanovnika.

Badescu (2015: 38 – 39) upozorava na činjenicu da je poslijeratno Sarajevo naslijedilo ne samo uništenu urbanu sredinu već i drugačiji profil stanovništva od onoga u prijeratnom gradu. Iz multikulturalnoga i heterogenoga grada s 50% muslimana, 30% Srba, 8% Hrvata i 10% samoproglšenih Jugoslavena, urbano područje Sarajeva danas se sastoji od zapravo dvaju gradova s visokom segregacijom stanovništva (Bošnjaci i Srbi). Sarajevo se pretvorilo u dva, uglavnom homogena, urbana tijela, ugrađena u dva različita politička entiteta. Također, u Sarajevu se formiraju tzv. religijski krajolici (*religioscapes*), a riječ je o pojmu koji je djelomično izvučen iz ranije razrađene koncepcije etnokrajolika Arjuna Appaduraija. Odnosi se na distribuciju u prostorima tijekom vremena i na fizičke manifestacije specifičnih religijskih tradicija i stanovništva koje ih stvara. Kada dvije religijske populacije nastanjuju isti teritorij, njihova se dva religiozna sloja preklapaju onda kada se svetišta međusobno nalaze u neposrednoj blizini, a mogu se čak i presijecati te stvoriti konflikt (usp. Hayden, 2013: 326). Tako, prema Badescu (2016: 324), postojeći „nenamjerni spomenici“ u gradu, odnosno mjesta svakodnevnog života kao što su hramovi, fontane i knjižnice, rekonstrukcijom postaju „namjerni spomenici“. Kao što je uništavanje džamije ili crkve tijekom rata simbolično bilo opterećeno nekom vrstom prostornog i kulturnog čišćenja, rekonstrukcija takvih arhitektonskih objekata postala je zapravo vrlo simboličan i politički čin.

Ratovi za teritorij produciraju ne samo nasilje već i ukidaju suvremene identifikacije (kao što su socijalistička povijest i politika), tradicije i zajednice. Michel de Certeau ističe da ovaj ekskluzivni, ako ne i otvoreno neprijateljski, oblik historiografije teži dokazivanju toga da mjesto proizvodnje može obuhvatiti prošlost.

To je neobičan postupak koji postavlja smrt, prekid svuda ponavljan u diskursu, a ipak poriče gubitak, i to prisvajanjem sadašnjosti privilegijom rekapituliranja prošlosti kao oblika znanja. To je rad smrti i rad protiv smrti. De Certeau dovodi u pitanje praksu povijesti kao praksu tumačenja za koju tvrdi da je zajamčena tišinom Drugog. Upravo ta tišina dopušta pretvaranje prostora Drugog u sustav proizvodnje. (usp. Ravetto-Biagioli, 2003: 452 – 453)

4.2.1. Sarajevo na filmu⁷⁶

Prvi filmovi Emira Kusturice, *Sjećaš li se, Dolly Bell?* (1981.) i *Otac na službenom putu* (1985.), nastali su u najkreativnijem periodu sarajevske i bosanske kinematografije, odnosno 1980-ih, te govore o Sarajevu.

Tijekom obrazovanja na FAMU u Pragu Kusturica je apsorbirao utjecaje filmske tradicije češkoga novog vala (a potom i praške grupe u Jugoslaviji) i zapadne utjecaje koji uključuju sve, od Johna Forda do *rock 'n' roll*-a. Prema Leviju (2009: 99 – 100), osamdesete godine u Sarajevu predstavljaju paradigmu bosanske omladinske kulture. Pojava tzv. Novog primitivizma, koji podrazumijeva preoblikovanje prvenstveno jugoslavenske rock-kulture, ali i slikarstva, književnosti, kazališta i filma, znatno je utjecala na rano stvaralaštvo Kusturice. Jedno je od osnovnih načela sarajevskih novoprimitivaca preispitivanje identiteta i korištenje elemenata iz muslimanske tradicije sarajevske periferije, a Kusturica već u svojem debitantskom ostvarenju *Sjećaš li se, Dolly Bell?*⁷⁷ priča o „malim ljudima“ iz sarajevskih pregrada.

Film *Sjećaš li se Dolly Bell?* snimljen je prema scenariju bosanskog pjesnika i scenarista Abulaha Sidrana i prikazuje Sarajevo tijekom jednog ljeta 1960-ih kao grad koji treba postati centar zabavne i popularne glazbe. Jugoslavija se u tom periodu polako otvara prema Zapadu i najveći utjecaj vidi se u glazbi, filmovima i pop-kulturi. Ovaj je film sjećanje na djetinjstvo, simbioza fikcije i stvarnosti čiji narativ prati odrastanje tinejdžera Dine (Slavko Štimac). Dino živi sa svojom velikom obitelji u skučenom i neurednom stanu s pogledom na nove državne zgrade te čeka preseljenje u novi stan. Njegov jednostavan život, koji uglavnom provodi dangubeći s prijateljima ili predano proučavajući metode autosugestije i hipnoze, pod znatnim je utjecajem autoritativnog oca (Slobodan Aligrudić), komunističkog idealista toliko predanog državnom poretku da u skladu s njim uređuje i

⁷⁶ Prva snimanja na prostoru BiH počela su već oko 1902., a 1906. godine domaće novine najavljuvale su kao „senzaciju“ prikazivanje domaćeg filma *Polazak debelih gospođa iz Sarajeva*, što je vjerojatno prvi bosanskohercegovački film. Kosanović (2011: 116) spominje sarajevskog fotografa Nikolu Drakulića koji je sredinom tridesetih godina realizirao više dokumentarnih filmova i kratki igrani film *Ljubav u Sarajevu* iz 1937. godine, koji ima i alternativne naslove: *Vjetar ružu poljuljkuje* i *Grad sevdaha*. Taj film predstavlja prvo igranofilmsko djelo bosanskohercegovačke kinematografije.

⁷⁷ Film je ostvario izniman uspjeh – osvojio je Zlatnoga lava za najbolji debitantski film na Filmskom festivalu u Veneciji 1981.

odnose u obitelji. Film se odvija kao niz vinjeta koje prikazuju obitelj i zemlju u promjenama i mladića koji se suočava s odrastanjem i sazrijevanjem. Na početku filma nalazi se panoramska snimka Sarajeva s Mojmilovog brda kojom se prikazuje prigradski život i mahalski život. Očaran životom iz filmova koje gleda u lokalnom kinu, Dini se svidi zločinački život i počinje se baviti sitnim kriminalom. Kao sredstvo za borbu protiv takvog kriminala u mjesnoj se zajednici pokrenu lokalna omladinska skupina i bend gdje Dino pjeva i svira gitaru. Tijekom filma lokalni delikvent naredi Dini da sakrije njegovu djevojku koja radi kao prostitutka i striptizeta pod imenom Dolly Bell (Liljana Blagojević) u koju se Dino zaljubi. Na kraju se Dino mora pomiriti s vjerojatnošću da je bolest njegova oca fatalna što ga prisiljava da ponovno procijeni svoje odnose i prioritete.



22. *Sjećaš li se, Dolly Bell?* (Emir Kusturica, 1981)⁷⁸

Kusturica i Sidran prikazuju sarajevski duh vremena, a priča u velikom dijelu ovisi o sarajevskim ulicama te starim kućama i avlijama koje predstavljaju specifični graditeljski stil u Bosni, a koji je proizvod utjecaja lokalne tradicionalne arhitekture, orijentalnog duha te kasnijeg načina gradnje koji je donijela Austro-Ugarska. Kusturica bira Sarajevo kao prostor gdje se razvija filmska priča zbog toga što Sarajevo zauzima središnje mjesto u jugoslavenskoj mitologiji, odnosno zato što je bio grad koji je najviše potvrđivao da je Jugoslavija. Etnička pripadnost i islam prikazane obitelji sekundarni su u odnosu na komunističku orijentaciju Dinova oca. Religijski je identitet svih likova manje važan od cjelokupne multikulturalne slike Bosne (usp. Levi, 2009: 145).

⁷⁸ Izvor: <http://stav.ba/wp-content/uploads/2018/04/Dolly-Bell22-Copy.png>, posjet: 9. veljača 2019.

Film završava optimistično – ljeto prelazi u jesen, bend svira u lokalnom centru, a obitelj se konačno seli u novi stan. Dok Dino ponavlja svoj moto „Svakoga dana u svakom pogledu sve više napredujem“, gledatelju ostaje slika mladića s razvijenim osjećajem odgovornosti i promijenjenim prioritetima.

Sidran u ovom ostvarenju iz „prve ruke“ kroji suptilnu kritiku totalitarnog komunističkog režima koji je u mnogome uvjetovao egzistenciju građana Sarajeva, a, s druge, na papiru „podiže“ jedan grad sa životom udahnutim kroz filmske likove i njihov dijalog. Dok redatelj posebnu pažnju posvećuje mahalama, avlijama, kućama, te anegdotama svojstvenim sarajevskoj svakodnevici tog vremena, npr. guranje taksija uzbrdo, porodični teferići u avlijama uz tamburu, prodavanje zeca na ulici itd., Sidran ispisuje dijaloge koji Sarajevo krote u njegovom vječitom obliku s osobinama ostalim nepromijenjenim uprkos ratovima, političkim sistemima te radikalnim društvenim promjenama (Skenderagić, 2018).

U filmu *Otac na službenom putu*⁷⁹ Kusturica prikazuje dramatično razdoblje nakon isključenja Jugoslavije iz Informbiroa 1948. kada država doživljava paranoidni represivni aparat koji nastoji identificirati i ukloniti neprijatelje u svjetlu Titova i Staljinova raskola. Film otkriva svakodnevicu u tom razdoblju političke tranzicije, a život je likova pod utjecajem političkih promjena. Film je slika jedne sarajevske (muslimanske) obitelji koja se bavi stranačkom politikom i koja je cinična prema novom sustavu i vlasti u poslijeratnim godinama. Kontekst je dijegetski tematiziran i povijesno smješten u 1940-e.

Otac Meša (Miki Manojlović), činovnik u odjelu za rad, nakon što iskomentira jednu antistaljinističku karikaturu u beogradskoj Politici, prijavljen je i poslan u radni logor na „rehabilitaciju“. Lokalna djeca, uključujući Mešina mlađeg sina Malika (Moreno de Bartolli), penju se na drveće i igraju se okolo. Dok se Meša nalazi na „službenom putu“, njegov sin Malik počinje mjesečariti po sarajevskim ulicama i mostovima (Levi, 2009: 132). U nastavku je filma Meša poslan u provincijsku ispostavu u Zvorniku gdje mu se pridružuje obitelj te se na kraju „rehabilitiran“ vrati u rodni grad. U ovom filmu Sarajevo u tolikoj mjeri određuje likove, ostvarujući se samo kroz njih, da, uprkos selidbama u druge gradove, ono i dalje predstavlja dio njihovih identiteta. Kusturica je izabrao običnu sarajevsku obitelj i artikulirao sukob javnog i privatnog koji se odvija u krugu čvrsto isprepletenih odnosa.

U navedenim Kusturičinim filmovima ta „mračna“ strana povijesti ulazi u odnose moći između članova obitelji koji su odvojeni generacijskom, klasnom, socijalnom i

⁷⁹ U Puli je film osvojio Zlatne arene za najbolji film, scenarij, režiju, glavnu mušku ulogu (Miki Manojlović) i glavnu žensku ulogu (Mirjana Karanović), a u Cannesu Zlatnu palmu i nagradu kritike. Bio je nominiran za Oscara za najbolji film na stranom jeziku.

religijskom orijentacijom te koji se pojavljuju u različitim ulogama protagonista, antagonista, tlačitelja i potlačenih. Aida Vidan (2018: 39 – 40) smatra da su političke i ideološke razine podređene naizgled sekundarnim epizodama svakodnevnog života, ali upravo taj naglasak na periferiji šalje snažnu poruku o životu koja služi kao štit protiv totalitarizma. Završna sekvenca Malikova mjesečarenja iznad grada elementima magičnog realizma potkopava dogmatski pogled na svijet i uspostavlja nove vrste slobode.



23. *Otac na službenom putu* (Emir Kusturica, 1985). Kadar iz filma.

S obzirom na važnost ratnog razdoblja (posebice opsade) za percepciju Sarajeva u kulturi kraja 20. i početka 21. stoljeća, svi bosansko-hercegovački filmovi analizirani u nastavku bave se istim razdobljem (usredotočeni su na opsadu Sarajeva i poslijeratne godine) te su prožeti percepcijom Sarajeva kao prostora gušenja i ograničavanja stvarnosti. Glavni likovi pokušavaju opstati u teškim okolnostima, a unatoč spasu, dio se njih ne uspijeva izvući iz sarajevskoga zatvorenog prostora.

Nevena Daković smatra da geoestetika Balkana, studija slika i mapa skrivenih metafora i zapleta, obuhvaća i traumatizirani pejzaž. U ovim filmovima, rat se preispituje kroz vizuru traumatiziranih pojedinaca. Pojedinačna iskustva i sjećanja trebaju iscrtati kolektivnu traumatsku memoriju. Trauma predstavlja seriju zastrašujućih događaja koja ostaje neregistrirana od svjesnog i navodno ne ostavlja traga. Ipak, još uvijek postoji u potisnutom sjećanju i, kao što navodi Sigmund Freud, nakon određenog perioda tajnosti, izbija na površinu kako bi uznemirila ili oštetila mogućnost iskušavanja sadašnjosti ili integriranja svakodnevnog dosljednosti. Nakon određenog perioda, trauma postaje živ događaj, dugotrajan i nepromjenjiv. Prošlost zamjenjuje sadašnjost i budućnost se percipira kao

vraćanje u prošlost. Zato nije moguće „ispričati povijest kao narativ, kao kronologiju događaja“.

Teškoća u konstruiranju povijesne sekvence jasno je vidljiva u tendenciji ignoriranja sadašnjosti koja se mijenja za statičnu prošlost te pritom ograničava povijesni narativ trima točkama: sjećanjem na izgubljeni raj, lamentacijom o sadašnjosti i opisom namjerna povratka. (Gertz i Khleifi, 2008: 2)

Bosansko-hercegovački film nakon tisuću devetsto devedesete može se usporediti s palestinskim filmom koji se na sličan način suočava s traumom. To je traumatično sjećanje, koje se opsesivno vraća na dvije vremenske točke: izgubljeni objekt prije destrukcije prošlosti rekreirane u sadašnjost te idila i perfekcija. S jedne strane, nastoji stvoriti povijesni kontinuitet krećući se prema sadašnjosti i budućnosti predstavljanjem traumatskih događaja iz prošlosti koji su, paradoksalno, odsutni i prisutni. Zaboravljena prošlost zapravo ne zamjenjuje sliku današnjice, nego prolazi kroz nju. Heterogena priroda palestinskog (u ovom slučaju, bosanskog) društva razlog je toga da sama geografija oscilira između apstraktne, mitske idile i konkretne stvarnosti. Već je Freud istaknuo da su pamćenje i zaboravljanje neizostavno povezani jedno s drugim, da je sjećanje samo jedan oblik zaboravljanja i da je ono zaboravljanje oblika skrivene memorije. Ono što je Freud općenito opisivao kao psihičke procese pamćenja, represije i zaboravljanja pojedinca, napisano je velikim slovima u suvremenim potrošačkim društvima kao javni fenomen koji se treba povijesno čitati (Huysen, 2000: 27).

Kolektivna memorija kreira geografski prostor, kako kaže i Edward Said, odnosno lako je uspostaviti vezu s onim što je izgubljeno. Takva se veza uspostavlja u bosansko-hercegovačkoj kinematografiji – nacionalni identitet i nasilje definiraju (nove) urbane prostore, a glavni grad Sarajevo simbol je traumatiziranog pejzaža u novoj povijesti Europe. Uloga filma očuvanje je prošlosti portretom sadašnjosti i opisivanjem događaja na „okupiranu teritoriju“. Fokusrajući se na svakodnevni život, konkretne pejzaže i različite individualne sudbine, film može prodrijeti u traumu. U ovim filmovima, zbog mehanizma traume, sve lokacije izgledaju kao da se nalaze na istom mjestu te kao da određuju okolnosti jednoj kolektivnoj sudbini (usp. Gertz, Khleifi, 2008: 60 – 62).

Film *Savršeni krug* (1997) u režiji Ademira Kenovića, koji je napisao scenarij s Abulahom Sidranom, bio je prvi dugometražni film produciran nakon rata. Sama priča inzistira na tome da prikaže atmosferu, stanje duha i događaje s kojima su se suočavali građani Sarajeva pod opsadom. Protagonist je pjesnik Hamza (Mustafa Nadarević) koji se nalazi između života i smrti, a njegove pjesme služe podcrtavanju njegove metafizičke stagnacije. Hamza ostaje u opkoljenom Sarajevu i nakon što njegova supruga i kći odu.

Uskoro se Hamzi pridružuju dječaci Kerim (Almir Podgorica) i Adis (Almedin Leleta) koji traže utočište bježeći od srpske vojske. Hamza kreće u potragu za njihovom obitelji, a ta potraga otvara mogućnost da se opišu „sarajevski logor“ i grad bez ljubavi. Velik dio zapleta usredotočen je na Hamzin odnos s dječacima, njihovu borbu za preživljavanje u ratnoj zoni i život koji se zapravo odvija u jednom sasvim irealnom i virtualnom prostoru gdje je rat jedina izvjesnost. Film završava tragično – umire mlađi dječak Adis dok se Hamza vješa u zgradi koja je na ničijoj zemlji. Preživi jedino gluhonijemi Kerim koji utjelovljuje opće stanje građana u Sarajevu tijekom opsade kao nečujno.



24. *Savršeni krug* (Ademir Kenović, 1997)⁸⁰

Grad Sarajevo i njegovi građani su središnji dio filma. Snimljen prije nego što je veći dio grada obnovljen, film pruža sentimentalni, ali potresan portret grada koji je duboko nagrđen i opustošen – a neki od njegovih najljepših i najdugovječnijih spomenika i građevina svedeni su na ruševine. Film nudi i dojmljivo svjedočanstvo o duhu ustrajnosti i improvizacije, te želji za preživljavanjem, kakvi su imali obični građani Sarajeva. (Goulding, 2004: 242)

Ibrahimović (2008) smatra da se u *Savršenom krugu* slažu semantički krugovi grada, od onoga vanjskog oko Sarajeva, preko božićnoga kruga francuskih vojnika unutar sarajevskoga kruga, sve do unutrašnjih, životnih krugova pojedinih filmskih likova. Tako u jednoj sceni glavni junaci fascinirano promatraju blještavu vilu u kojoj su smješteni Francuzi koji imaju struje i vode u izobilju. Budući da su jedni od drugih odvojeni visokom ogradom i bodljikavom žicom, ove scene upućuju na distanciranost te nedostatak empatije i razumijevanja međunarodne zajednice prema stanovnicima Sarajeva i BiH i njihovo

⁸⁰ Izvor: <https://www.tumblr.com/search/savrseni%20krug>, posjet: 24. lipnja 2018.

situaciji. Iako je srpska vojska okupirala Sarajevo, gradski su prostori odvojeni i razgraničeni i iznutra. Prema Nemanji Zvijeri (2015: 174 - 175), prikaz je grada prije svega usredotočen na okupatorsku devastaciju Sarajeva. Jedna perspektiva ovakvog prikaza podrazumijevala je apokaliptične prizore razrušenoga grada koji su toliko učestali da se u pojedinim trenucima čini kao da Sarajevo postaje zaseban filmski lik. Druga se perspektiva izravno nadovezuje na prethodnu jer se odnosi na prikazivanje djelovanja okupatora i utjecaja tog djelovanja i na stanovnike Sarajeva i na sam grad. U ovom je kontekstu naglasak vrlo često na samim ljudima tako što su prikazani u redovima za hranu i vodu ili kako se po ulicama sklanjaju od snajperske vatre hodajući brzo i pogrbljeno. Ipak, u *Savršenom krugu* pitanje identiteta ne promatra se iz etničke perspektive i samom sukobu nisu pridodana etnička obilježja jer s jedne strane okupatori nisu filmski portretirani dok je s druge prikazano kako su njihove žrtve svi oni koji su ostali u Sarajevu, bez obzira na etničku pripadnost (usp. Ibid.: 99). Za Aydoğana (2017: 179), film nije utemeljen na lutajućoj perspektivi, već na napetosti između boravka i odlaska, a ona se stvara prisilnim useljavanjem ljudi u Sarajevo. Ne radi se o perspektivi Sarajeva ili Bosne koja je nastala iz prošlosti. Naime, nije ostalo sjećanje kojem bi se djeca vratila, a putevi su prošlosti blokirani. Jedina mogućnost stvaranja novog identiteta za djecu jest u nepoznatoj budućnosti.

Savršeni krug bio je prikazan u Sarajevu godinu i pol nakon kraja opsade. Publika je bila vrlo osjetljiva, brinula se o istinitosti i htjela je biti u stanju reći „Da, to je bilo tako“. Zato je ovaj film tipičan film samobalkanizacije i samoviktimizacije, a ova je slika Sarajeva u skladu s percepcijom zapadnih medija koji su često bili skloni da bosanskim civilima potpuno poreknu status aktivnih društvenih subjekata, pri čemu su počeli biti percipirani upravo onako kako su vanjski svijet i mediji gledali na njihov život u opkoljenom gradu (usp. Ibid.: 175). Iz sarajevskoga zatvorenog kruga nitko nije izašao. Periferni prostori – koji za protagoniste naizgled predstavljaju puko utočište ili povlačenje iz vanjskih etničkih sukoba – zapravo pretpostavljaju funkciju izvan njihove dijegetičke uloge i izvan tranzitnih prostora koji pružaju privremeno utočište naciji koja se raspada. Njihovi konačni ishodi različiti su u svojem tonu. Oba su prožeta percepcijom prostora kao ograničavajuće stvarnosti koja guši.

Film *Grbavica* (2006) redateljice Jasmile Žbanić pripovijeda priču o Esmi (Mirjana Karanović), sredovječnoj Bošnjakinji koja je bila silovana u ratu, nakon čega je zatrudnjela i dobila kćer Saru (Luna Mijović). Sara je adolescentica koja ne zna istinu o svom začeću i živi u uvjerenju da joj je otac pali ratni junak („šehid“).

Suvremeni konflikti, silovanja, degradacija, mučenja i ubojstva zbivaju se najčešće među akterima koji se već poznaju, koji pripadaju istoj zajednici – susjedima, suradnicima, kolegama... ova intimna bliskost s neprijateljem, horor koji se zbiva, izgleda da je ključ razumijevanja specifičnosti konflikta. (Iordanova, 2001: 164 – 165)

Grbavica je priča o poslijeratnoj stvarnosti i fizičkom prostoru Bosne s naglaskom na Sarajevo kao urbani prostor, a redateljica vremenski smješta film u 2004. obavještavajući o smrti Susan Sontag (prosinac 2004.) i dajući simbolički *hommage* umjetnici koja 1993. u okupiranu gradu postavlja predstavu *U očekivanju Godota*. Film se posebice bavi ženskim reakcijama na nasilje i užas, time kako rat utječe na njihove privatne i javne odnose te kako se lokalne i globalne zajednice mogu nositi s prošlim zločinima i poslijeratnim scenarijem. Priča o nasilju potvrđuje suvremene identitete i građanstvo, a film se usredotočuje na zamršenost u specifičnom poslijeratnom stanju kojim dominira napetost prema „normalizaciji“. Odbacujući pristup u kojem su žene predstavljene kao pasivne i pokorne žrtve, Žbanić se odlučila za nimalo glamurozan, trijezan i minimalistički stil. *Grbavica* je kritičko čitanje koje proces prepoznavanja u filmovima tumači kao izazov etničkoj hijerarhiji roda koju održavaju etnonacionalne ideologije: „*Grbavica* prikazuje mrežu koja povezuje privatnu patnju s kolektivnim nasiljem, individualnim pričama i proizvodnjom ožiljaka pa time ističe političku i kulturnu represiju koja je podložna fizičkoj agresiji na određene teme“ (De Pascalis, 2016: 368). Prema Dini Murtiću (2015: 104), silovanje u Bosni primjer je nasilja nad ženama u konfliktnoj zoni gdje su patrijarhat i vojne strategije u funkciji čišćenja teritorija od „etničkog Drugog“ koji je željen za „etničko Sebe“.

Sarajevo kontekstualizira Esminu agoniju. Grad je u tenzijama između živih i mrtvih, mira i rata, prisutnosti i odsutnosti, a one se u filmu vide u detaljima: to su, primjerice, malen broj učenika u Sarinu razredu ili ruinirane zgrade koje su podsjetnici na rat. Naracija u *Grbavici* zamjenjuje pripadništvo povezano s prostorom s konfliktom povezanim s prostorom i u filmu se vidi kako rat stupa u tvorbu geokulture kao naracije (usp. Farago, 2007: 113). Često se u filmu vidi kako Sara luta sarajevskim ulicama, koje su okružene ruševinama, kao paralela između rascjepkanog i zagušenog pejzaža grada te njezinih pokušaja da konstruira svoj narativ. Sarajevo postaje zaseban filmski lik. Pavičić (2011: 181 – 182) smatra da je, u odnosu na prikaz grada, film duboko neegzotičan po ambijentu. Poslijeratno je to, zimsko Sarajevo, siv i neprivlačan grad nebodera i raskrižja, a najveći dio radnje odvija se u ni po čemu izuzetnu mikrokozmosu kafića, kladionica, socijalističkih stanova i degradiranih tvornica. Prostor *Grbavice* gledatelj bi lako mogao zamijeniti za bilo koji zimski,

postindustrijski grad od Dresdena i Donjecka do sjeverne Engleske ili rudarske Valonije. Sarajevo kao dom percipira se kao mjesto gdje se susreću prošlost i sadašnjost, idilično i traumatično te obitelj i nacija. U društvu kao što je bosansko-hercegovačko, obitelji i dom simboli su koji ujedinjuju različite društvene i osobne identitete u nacionalne identitete te ih prenose iz ostataka prošlosti u sadašnjost. (usp. Gertz, Khleifi, 2008: 78).



25. *Grbavica* (Jasmila Žbanić, 2006). Panorama Sarajeva.⁸¹

Tijekom rata, Grbavica je funkcionirala kao zatvorenički kamp gdje su tortura i silovanje bili svakodnevica. Prikazane su tipične građevine iz socijalizma u ovom predgrađu i svakodnevica lokalnih stanovnika, ali samo je mjesto obilježeno ljudskim stradanjem. Ostaci rata vidljivi su na samim građevinama i ulicama. Sarajevo je sveprisutno, kamera stalno hvata gradske ulice i zgrade, odnosno, borba se zajednice nastavlja nakon ovih užasa. Ta tenzija između prošlosti i sadašnjosti reflektira se u odnosu između Esme i Sare koji eskalira nakon Sarine spoznaje vlastita identiteta. Pavičić dodaje da je jedina džamija koja se vidi u filmu uvrštena ne kao znak identiteta, nego kao urbanistički signal izobličene tranzicije. Ta je džamija novosagrađena, oblikovana u napadno orijentalnom stilu, blještava i odveć ornamentirana tako da upadljivo odudara od svoga urbanoga konteksta, socijalističke četvrti visokogradnji Otoka/Alipašina polja. Socijalistička modernistička četvrt tako daje kontekst u kojem se u kadru istodobno pojavljuju organizirani kriminal i eksplozija nove religioznosti. Kadar jasno sugerira da su i jedno i drugo tek simptomi društva na stranputici, a „identitet“ i „autentičnost“ nisu prikazani kao utočište i uporište likova, nego kao jeftini fabrikati,

⁸¹ Izvor: <http://www.altcine.com/moviesphotos/photo/Grbavica%2013.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

izvorište svih laži. Redateljica gleda Bosnu kao društvo depresije, teškog života, kriminala i snova o bijegu od te stvarnosti te demaskira društvenu neosjećajnost. Financijska potpora države može biti odobrena jedino djeci poginulih heroja i u ovoj je poslijeratnoj državi stalno definirana etnonacionalističkim podjelama.

Država stigmatizira i marginalizira one koji su nedovoljno „zaslužni“. Ova pravila, paradoksalno, najviše pogađaju žene koje imaju hitnu potrebu za društvenom pomoći poput Esme, koju su silovali srpski vojnici, i njezine kćeri, koja je neželjen plod ovog nasilja. Neučinkovite institucije nisu sposobne omogućiti ekonomsku ili simboličnu potporu zaboravljenim žrtvama. (Rawski, Roman, 2014: 196)

Zato i Esma laže Sari o njezinu ocu, a Sara laže učiteljici o svojoj majci govoreći da ima rak kako bi izbjegla kaznu. Slično tome, Sara je vjerojatno izbjegavala istinu kada je opisivala svoju borbu s Sabinom, Esminom najboljom prijateljicom, koja ostaje prenoćiti u njihovu stanu kad Esma mora raditi. Ta mreža laži uključuje svakog lika, kao što i Esma kaže svom šefu da nema obitelj o kojoj se brine, a samo zato da bi dobila posao konobarice u noćnom klubu. U cijelom filmu naglašavaju se poteškoće u odvajanju istine od laži kada se žene moraju nositi sa složenošću poslijeratnog društva. U liku Esme, nekadašnje studentice medicine, a sada konobarice, redateljica omogućuje pogled na žene radnice i na marginalizirane građane Sarajeva (npr. Jabotka iz Ukrajine koja je seksualna radnica u noćnom klubu). *Grbavica* i bosanski film općenito ne govore o snovima i ciljevima, već pričaju priču o strategijama preživljavanja. *Grbavica* se, uz kritičizam prema neučinkovitoj, „zarobljenoj“ državi, gradi oko metafore BiH kao nevine žrtve koja je beskrupulozno zlostavljana od okupatora.

Nakon što je Esma otkrila svoju tajnu, njezina se trauma projektira prema Sari koja mora živjeti s teretom traumatske prošlosti i identiteta rođenog iz nasilja i mržnje. Žbanić se usredotočuje na emocionalne „posttraume“ kao pustoš *post festum*. (Petzer, 2015: 446)

Sara je utjelovljenje suprotstavljenih kategorija Sebe i Drugog; ona je lik u kojem su ove kategorije ujedinjene. Ona na kraju prihvaća identitet „četničkog kopileta“ i odlazi na školsku ekskurziju. U zadnjem, svjesno estetiziranom kadru filma vidimo školski autobus kako odlazi na ekskurziju, čuje se kako učenici pjevaju lokalpatriotsku himnu *Sarajevo, ljubavi moja*, na stražnjem sjedištu vidimo Saru, a u odrazu stakla autobusnog prozora skelet ruševnog nebodera zaostalog iz rata (usp. Pavičić, 2011: 184). Pjesma u zadnjoj sceni filma formira identitetske mape za Saru. Ona susreće novu proturječnu dimenziju svog identiteta koja će konstantno biti konstruirana u ponovnom interpretiranju Sebe i Drugoga: „Ona je metonimija za BiH i Sarajevo, rođena je u konfliktu, istodobno je i Ja i Drugi i dokaz je počinjena

zločina“ (Mutić, 2016: 232). Film završava slikom zajedništva i uzajamna priznanja započinjući putanju prema novim mogućim identitetima žene koja je pretrpjela rat, kao i djevojčice koja je rođena iz njega. *Grbavica* dopušta projekciju mjesta, koje su protagonisti dosad doživljavali kao zamku, kao onog koje se sada prepoznaje kao prilika za nov život. Suvremeno je Sarajevo eksterijer jer se spajaju prošlost i sadašnjost, što implicira to da su zločini sveprisutni i da će (moguće) zatvaranje kruga i pomirenje nastupiti samo kad budu otkriveni i izloženi kako privatno, tako i javno.

Sljedeći film Jasmile Žbanić *Na putu* (2010), koji je također bio u službenoj konkurenciji Berlinalea, postavlja pitanje o utjecaju saudijskog vehabizma/salafizma u Bosni nakon rata, vraćanju vjerskoj baštini i (ponovnom) pronalaženju muslimanskog identiteta. *Na putu* prikazuje priču o bračnom paru Luni (Zrinka Cvitešić) i Amaru (Leon Lučev), stjuardesi i kontroloru leta u Sarajevskoj zračnoj luci, koji pokušavaju riješiti svoje probleme – Amarov alkoholizam, gubitak posla, sterilnost te posljedice rata. Oboje su izgubili svoje obitelji, a Amar se borio u bosanskoj vojsci. Nakon što je na poslu suspendiran zbog pića, slučajno se sastaje sa suborcem Bahrijom (Ermin Bravo) koji je postao pobožan musliman. Bahrija vodi Amara u džamiju i potiče njegovo obraćenje na stroge islamske prakse. Amar se odriče alkohola, ali prihvata i stroge prakse vehabizma koji je nepoznat Luni (i Bosni) i koji uništava budućnost njihova odnosa.

Simmons (2012) ističe da *Na putu* prikazuje suvremenu urbanu sredinu koja se suprotstavlja materijalnim i nematerijalnim posljedicama rata. Tako Luna i Amar imaju privilegije daleko iznad dosega prosječnoga građanina Bosne i Hercegovine – imaju stan u centru grada s pogledom na sarajevskog horizonta i sarajevske krovove, a njihova okolina i razonoda (rafting) upućuju na to da je „život dobar“. Njihova usredotočenost na zemaljske užitke i „materijalni“ život razlikuje se od vehabijske duhovnosti i asketizma. Poput *Grbavice*, i *Na putu* smješta se na važnom raskrižju između iskustva nasilja i rata kao generalizirane globalne traume i ekstremne specifičnosti događaja koji su se dogodili u Sarajevu (usp. Pascalis, 2016: 366). Pascalis dodaje da Žbanić likom Lune i njezinim poslom stjuardese u položaj „narodnog kozmopolitizma“ smješta zapravo i „ovaj oblik postkolonijalnog državljanstva glavni je instrument za preživljavanje ratnih trauma za bosanske feministe i rodne aktiviste“ (Ibid.: 372).



26. *Na putu* (Jasmila Žbanić, 2010.) Kadar iz filma.

U oba filma, Žbanić čvrsto utemeljuje svoje pripovijedanje u današnje Sarajevo i u svakodnevne rutine njegovih stanovnika, ali sve ono što izgleda normalno progonjeno je sjećanjima na traumatičnu prošlost. Živopisna jednostavnost i prividni realizam života, prikazani na filmu, u suprotnosti su s upornim poricanjima likova koji skrivaju složenu istinu koja samo čeka izbijanje na površinu. Izravno i tragično iskustvo rata pretvara se u nužan izvor identifikacije za poslijeratnu generaciju. I *Grbavica* i *Na putu* filmovi su o životnim izborima i slobodi odlučivanja. U usporedbi s Esmom u *Grbavici*, Luna je slobodna odlučiti za sebe. Žbanić u *Na putu* simbolički pozicionira Sarajevo, ali i Bosnu i Hercegovinu, kao most i raskrižje Istoka i Zapada te kao prostor kršćanske i muslimanske civilizacije koje se sukobljavaju oko identiteta i koje se organiziraju oko društvenih dihotomija čije se granice prebacuju u skladu s određenim političkim planovima. Dok Luna svoj identitet traži kao žena i majka u poslijeratnom društvu, Amir ga pronalazi u religiji. Taj se sukob vidi i na prostornoj razini jer je Sarajevo predstavljeno kao kaotičan grad, gdje prevladavaju „zapadne vrijednosti“ i nemoral, hedonizam i materijalizam, a suprotstavljen mu je vehabijski kamp smješten na idiličnom Jablaničkom jezeru. Ipak, za razliku od *Grbavice* gdje redateljica adresira određenu sadističku vizualnu želju koja proizlazi iz užitka gledanja ženskih žrtava rata, *Na putu* inzistira na izgradnji autorske prisutnosti žene. Žbanić nastoji nadvladati vizualne režime etnonacionalizma i kulturnog ucrtavanja žena prema spolnim geografijama etničke pripadnosti. Film se suočava s ograničenjima konzervativnog, nacionaliziranog islama dajući djelovanje ženskom tijelu u dijegezi i utjelovljujući ženski autor izvan nje (usp. Mandušić, 2012).

U filmu *Ljeto u zlatnoj dolini* (2003) redatelja Srđana Vuletića Sarajevo je ironijska zlatna dolina. *Ljeto u zlatnoj dolini* prvi je bosanski poslijeratni film postavljen konkretnom

na Sarajevo te priča o mlada urbana generacija, tinejdžerima koji slušaju hip-hop, šmrču ljepilo i nose oružje. Šesnaestogodišnji Fikret Varupa (Haris Sijarić) na sahrani svog oca, saznaje da njegov otac duguje novac Hamidu (Emir Hadžihafizbegović), a dug automatski prelazi sa oca na sina. Vuletić osuđuje generaciju očeva koji su odbacili svoju ostavštinu, tražeći da sadašnja generacija muškaraca započinje ispočetka. Čak i potpuno odsutan Fikretov otac baca dugu sjenu nad Fikretovim životom. Fikret prihvaća nasilje kako bi ispravio percipiranu nepravdu; istovremeno, on nije odgovoran za nasilje koje je počinio zbog svoje neznanje i naivnosti (usp. Dumančić, Krolo, 2016: 172). Još u samom početku filma dočarana je bijeda i nesreća postapokaliptičkoga grada i puste noćne ulice, kriminal i prostitucija. Vuletićev film namjerava prikazati atmosferu zločina i korupcije u grad koji se sporo obnavlja nakon rata i kako svakodnevni kriminal pervertira sarajevsku mladež. U tog kaosa poslijeratnog Sarajeva, dječaci se suočavaju sa svim vrstama opasnosti i prošlosti svojih očeva koji su ostavili jedino ruševine.

Dijete s pištoljem u ruci jedan je od najčešćih *topoi* novog bosansko-hercegovačkog filma. To je izražajna metafora za duboku traumu rata koja pada na leđima mlade generacije. Postavljajući zajedno nevinost djeteta i nasilje, redatelji čine jednu od najozbiljnijih optužbi - optužbu protiv opće zakonske dozvole za reprodukciju straha, agresije i moralnog nihilizma. U tom kontekstu riječi koje je izgovorio Fikret i njegov najbliži prijatelj: „Nikad nismo bili na moru. Zato znamo sve o pištoljima, puškama, granatama...” je zvuk poput manifesta izgubljene generacije, iako je prikazan u parodijskoj konvenciji akcijskog filma. (Rawski, Roman, 2014: 200)

Slijedeći liniju geto-filma, Vuletić je snimio *Ljeto u zlatnoj dolini* u jedan blok stambenih objekata u Grbavici i ispričao priču o mladim ljudima koji jedino žele pobjeći jer žive na pogrešnom mjestu, u grad-grobnica. Glazbena podloga, čiji je autor Edo Maajka, uspješno nadopunjuje priču o odrastanju u izgubljenom prostoru i vremenu sarajevskih kvartova. *Ljeto u zlatnoj dolini* koristi gradsko zaleđe kombinirajući socijalnu melodramu djece iz bezizlazne situacije, dok konstantno naglašavanje ruševina razasutih po Sarajevu pretvara slike u mapu u atlasu sjećanja ljudi i nacije. Sarajevo je lokalizator sjećanja na prošlost i rat sjećanja u nastajanju. (usp. Daković, 2008: 183).



27. *Ljeto u zlatnoj dolini* (Srđan Vuletić, 2003). Kadar iz filma.

Jelača (2014: 245 – 246) smatra da su djeca u balkanskoj kinematografiji nakon 1990-ih uvijek uhvaćena u turbulentnim okolnostima i nisu u mogućnosti učiniti mnogo toga, ali predstavljaju i promjenu mladenačke vizije: neizbježno je da će mladi vidjeti i razumjeti stvari različito od odraslih, a ta je promjena posebno dobrodošla kad postoje krvoproliće i nasilje. Rat također stvara novi skup društvenih podjela i razlika među mladima što je osobito vidljivo u *Djeci* (2012), drugom dugometražnom filmu Aide Begić.

*Djeca*⁸² je priča o Rahimi (Marija Pikić) i njezinu trinaestogodišnjom bratu Nedimu (Ismir Gagula), siročadi koja živi u Sarajevu. Kao i kod ostalih spomenutih filmova, film *Djeca* smješten je u gradu koji pati od bolesti društva u tranziciji i u kojem su sve vrijednosti poremećene, pa tako i odnos prema djeci onih koji su dali život za slobodu grada. Nakon tinejdžerskih godina ispunjenih kriminalom, Rahima pronalazi smisao života u islamu i nada se da će i Nedim krenuti istim stopama. Njihov život, sveden na puko preživljavanje, komplicira se kada Nedim u tučnjavi razbije skupocjeni mobitel sina lokalnog moćnika. Zbog tog događaja Rahima će otkriti da njezin brat vodi dvostruk život. Višestrukim ponavljanjima Rahimine dnevne rutine promatraju se snažne suprotnosti poslijeratnog Sarajeva gdje blještave nove vile i skupi automobili supostojе sa siromaštvom. Korupcija i nepravda osnažile su nasilnike u svim slojevima društva. Rahimin život svodi se na rad u restoranu i na prostor u njezinu domu bez puno mogućnosti za odmor ili opuštanje. S bratom živi u ruševnoj zgradi koja se doslovno raspada. Kada ih posjeti socijalni radnik koji provjerava brine li se dobro o bratu, vidi se užasno stanje doma.

⁸² U 2012. godini film je bio nagrađen Specijalnim priznanjem žirija Filmskog festivala u Canessu u okviru selekcije programa Izvjestan pogled.

Begić naglašava problem izgubljene poslijeratne generacije, činjenicu da su djeca Sarajeva zaboravljena zbog čega spas traže u alkoholizmu i drogama. Iako se izravno ne otkriva smrt njihovih roditelja, u filmu se ponavljaju videozapisi, od kojih su neki arhivske snimke, ratom razorenog Sarajeva pod opsadom. U tim se videozapisima prikazuju ljudi koji se kreću dok padaju granate, zatim dječji zbor ispred devastiranoga gradskog pejzaža. „U ovoj sceni vidimo gradski habitus: to su sarajevska djeca, njihovo djetinjstvo i razumijevanje svijeta stvorenim pod opsadom, te blizini mrtvim tijelima i uništenim zgradama... (Jelača, 2014: 252).



28. *Djeca* (Aida Begić, 2012). Kadar iz filma.

Ideja je rata sveprisutna i Rahima svakodnevno živi s užasnim sjećanjima o svojoj obitelji i gradu. *Djeca* izlaže dio društva koji još uvijek pati od rata, ali koji pati od teškoća trenutnog, a ne povijesnog sukoba. (usp. De Castro, 2012). Kratki bljeskovi Rahiminih sjećanja iz godina sarajevske opsade pružaju povijesni kontekst za narativ i, također, sugeriraju da su snovi o rekonstrukciji bosanskog društva zamijenjeni tužnom nostalgijom.

4.3. Beograd

Suvremeni društveni, politički i povijesni konteksti istočne i jugoistočne Europe u postkomunističkom razdoblju doveli su do ponovnog adresiranja nacionalnih identiteta kontinuiranim preispitivanjem povijesti i prizivanjem sjećanja.

Jedan primjer temeljnog sloma kolektivne memorije nestanak je seljačke kulture koji je označio neopoziv raskid s prošlošću. Primijenjen na suvremen kontekst postkomunističke Europe, ovaj kolaps događa se u trenutku prelaska iz državnoga komunizma u demokraciju te ideološki prekida sa socijalističkom prošlošću. (Grgić, 2016: 242)

Srbija doživljava krizu identiteta u desetljeću nakon rata i raspada Jugoslavije, a pogotovo nakon što je bivši predsjednik Milošević optužen u Haagu. Tada ta država proživljava preispitivanja svoje prošlosti i osjeća potrebu ponovo izgraditi svoj nacionalni identitet. Istodobno, srpsko društvo doživljava društveni nemir, gospodarske teškoće i razočaranje novim političkim elitama. Ove duboke političke i društvene promjene, koje su se dogodile tijekom posljednjeg desetljeća, destabilizirajuće su za nacionalni identitet Srbije. Beograd, koji je 45 godina bio glavni grad socijalističke Jugoslavije, bio je prijestolnica i dvaju djelomično podudarnih koncepata – srpskog i jugoslavenskog projekta – i zato je identitet Beograda složen i u povijesnom smislu i u strukturi njegove svakodnevice. U zadnjim trima desetljećima bio je osiromašen, degradiran, bombardiran i potom samo djelomično obnovljen i revitaliziran, ali i izložen velikim demografskim promjenama koje su rezultat migracija. Nakon pobune u cijeloj istočnoj Europi 1989. godine, za Beograd su 1990-e bile doba kada se rekonstruirala javna sfera, zatim razdoblje brojnih demonstracija protiv režima, kao i razdoblje povijesne traume. Pad komunizma proizveo je nove traume, a pitanje identiteta postalo je i traganje za smislom na lokalnoj razini u procesima globalizacije: „I pad komunizma i globalizacija proizveli su opterećenje individualizmom koje je masama ponekad bilo nepodnošljivo“ (Samardžić, 2012: 66). Uvjeti unutar stambenih četvrti u Beogradu i prikazivanje masa koje prosvjeduju na ulicama dva su slučaja u kojima su građani Beograda postali „vidljivi“, a ulica je bila ta koja je označavala prijelaz između socijalističke prošlosti i budućnosti ponovne unifikacije. Prema Katrini Sark (2010: 58), politički prostori u totalitarnom gradu (kakav je bio Beograd tijekom Miloševićeve vladavine) uvijek su dobro definirani. Ipak, dom, navodno intimni prostor, postaje politiziran pomoću nadzora i manipulacije države, što zauzvrat tjera protagoniste u neku vrstu oporbe. S druge strane, u definiciji grada kao praga vidljivosti, izgled građana na ulicama Beograda – i doslovno, ali i u smislu reprezentacijske i medijske strategije – treba shvatiti kao signalizaciju velike promjene

u tom gradu (usp. Miljački, 2003: 95 – 96). Pavle Levi ističe da je glavna karakteristika uličnih protesta bila „karnevalizacija“.

Istaknut oblik prosvjeda i rasprostranjen način izražavanja opozicije Miloševićevoj vladavini bilo je i sudjelovanje demonstranata u onome što je postalo poznato kao „proizvodnja buke“. „Buka je u modi“, glasila je jedna popularna parola prosvjeda i svake noći – između 19:30 i 20 sati (u vrijeme emitiranja drugoga televizijskog dnevnika) – demonstranti su pribjegli gruboj proizvodnje buke udaranjem u zdjele, stare bojlere i kontejnere za smeće, kao i zviždaljkama. Čim bi se televizijski dnevnik oglasio u njihovim dnevnim sobama, buka bi se počela širiti gradskim ulicama – i tako mjesecima. (Levi, 2009: 204 – 205)

U Beogradu (ali i u većini glavnih gradova nekadašnjih federalnih jedinica) poslijeratna je socijalistička i modernistička ideja o boljem životu društva i svih njegovih članova ključan princip promišljanja te realizacije ideja i koncepata moderna grada. Modernost svakodnevnih praksi i prostora nailazila je na različite kontekste naspram kojih je mogla realizirati se ili pak u tome nije uspijevala. Ideja, u svojoj osnovi humanistička, o modernu gradu podijeljenih i razdvojenih funkcija imala je za rezultat njegovu ćelijsku strukturu. To je značilo da svaka funkcija i svaki član društva imaju svoje posebno i precizno mjesto. Tkivo grada time je podijeljeno na zone stanovanja, rada, slobodnog vremena i prometa. Raseljavala su se sela i nicali su novi dijelovi grada i predgrađa. (usp. Đilas, 2015: 22). Koncept zapadnoeuropskih prigradskih radničkih naselja preveden je u projekt socijalističke uravnilovke za srednju klasu. Takvo je bilo naselje Novi Beograd⁸³, prvobitno zamišljeno kao reprezentativno upravno središte nove Jugoslavije, ali u skladu s političkim promjenama i ekonomskom situacijom zadobivat će karakter gradskog naselja u kojem prevladava stambena funkcija. Od predviđenih šest stambenih blokova, jedino je Blok 21 izveden prema originalnom urbanističkom planu jer fizička struktura objekta nije bila podložna radikalnijim promjenama i ponovnom dimenzioniranju, a sloj stanovništva koji je tu nastanjen bio je iz ruralnih ili slabo urbaniziranih sredina (usp. Marković, 2010). Paralelno sa siromašenjem Beograđana i ratovima u regiji, ova se novija naselja transformiraju u zone kriminala: „Betonski, ružni i tipizirani blokovi su poput vidljivih i nevidljivih, psihičkih i fizičkih ožiljaka na licu grada“ (Daković, 2008: 168). Prema Ireni Šentevskoj, jedno od ključnih zbivanja u devedesetim

⁸³ Izgradnja Novog Beograda, u kojoj su sudjelovale frontovske i omladinske radne brigade, službeno je započela 11. travnja 1948. Od početka šezdesetih do kraja osamdesetih izgrađeno je više od 70% objekata. Kada se broj izgrađenih objekata u Novom Beogradu usporedi s brojem stambenih objekata realiziranih u ostalim beogradskim općinama, vidi se nesumnjiv prioritet izgradnje Novog Beograda tijekom socijalističkog perioda. (Šentevska, 2014: 247 – 248)

godinama bio je „imaginarni antagonizam ‘bermudskog trokuta’: Dorćol – Novi Beograd – Zemun“. U tom procesu, Novi Beograd dobio je svojevrzne etikete:

- dio grada koji nije periferija u službenom sustavu grada, ali koji po svojoj urbanističkoj poziciji zapravo to jest;
- velika „spavaonica“;
- „leglo kriminalaca“;
- grad u čije su zgrade preseljena čitava sela;
- grad u kojem ne postoje kulturne institucije i u kojem je život sveden na životarenje;
- betonska džungla u kojoj se ništa dobro ne može dogoditi. (Šentevska, 2014: 232 – 233)



29. Novi Beograd⁸⁴

Tijekom ratnih devedesetih i nakon pada Miloševića, Beograd se nalazi u simptomatičnoj poziciji. Identitet Beograda i Beograđana jasno je postavljen kao osobit u odnosu na identitet Jugoslavena. Nacionalno preplavljuje duh urbanog, individualizam se gubi u kolektivizmu. Takvo poistovjećivanje s kolektivnim identitetom aktivira se kada je riječ o zajedničkoj traumi raspadnuta identiteta. Etnokrajolici su ostvareni u zapuštenim i djelomično razrušenim gradskim četvrtima, a u njima živi narod, osiromašen, očajan i do krajnosti agresivan. Kao posljedica politike „svi Srbi u jednoj državi“, Beograd je preplavljen

⁸⁴ Izvor: <https://i.pinimg.com/originals/51/3e/01/513e01b484d3df078b995cc13f8aaf83.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

ogorčenim doseljenicima koji odbacuju načela kozmopolitizma i otvorena grada. Miloševićev režim kontrolira i za svoje ciljeve uspješno instrumentalizira iskazano nerazumijevanje regrutirajući među pridošlicama glavninu nacionalističkih pristalica te zauzvrat podržava njihovo transformiranje u dominantnu socijalnu grupaciju.

Ranih devedesetih „antiurbana koalicija“ – režim i neurbana populacija – nameće novi stil života, agresivno promovira nacionalnu mitomaniju i potiskuje građansku srednju klasu. Sukobi oko politike i moći „transparentno“ se prevode u sukob kultura – fanova turbofolka i nestajućih gradskih supkultura... (Šentevska, 2014: 252)

Također, mijenjanje naziva ulica proces je koji je, za razliku od drugih istočnoeuropskih država, u Srbiji i bivšim jugoslavenskim državama bio mnogo agresivniji i radikalniji. Prema istraživanju Lee Vilingham (2016), srpska vlast imala je za zadaću preimenovati ulice tako da one reflektiraju isključivo srpski identitet iako su se na ulicama toga grada, kao glavnoga grada Jugoslavije, tijekom 45 godina skupljali slojevi zajedničkoga jugoslavenskog identiteta. Glavna je tendencija bila ta da se pokaže srpska povijest između Prvoga i Drugoga svjetskog rata kao najbolja za Srbiju, a jugoslavensko nasljeđe kao štetno za državu i narod. Tako je do 2004. godine u Beogradu preimenovano gotovo 200 ulica, među kojima i one koje su nosile imena Josipa Broza Tita, Karla Marxa i Crvene armije, sovjetskih oružanih snaga koje su pomogle u oslobađanju Beograda od nacističkog okupatora 1944. godine⁸⁵.

Beograd je, kao i svaki grad, narativan prostor i njegova je stvarnost zapisana u književnosti, u vizualnim umjetnostima, u glazbi i na filmu, a Beograd se na koncu nalazi i u institucijama kolektivnog pamćenja i u osobnim povijestima građana. Grad, osobito metropola, složen je dio globalnog društva koji sadrži gotovo sve društvene dimenzije, može biti samostalan pokretač društvene akcije i pojavljuje se kao relativno autonoman podsustav u okviru globalnoga društvenog sustava. Metropola se odupire manipulaciji i dominaciji centralne vlasti i često je subverzivna ako je vlast autoritarna. Novi društveni i umjetnički pokreti u Srbiji nakon 1990. razvijaju „oporbenu političku kulturu“ kao oblik mobilizacije koji znači demokratsku participaciju i svojevršno traganje za identitetom (usp. Vujović, 1996: 41).

⁸⁵ Izvor: <http://www.balkaninsight.com/rs/article/promena-naziva-ulica-u-beogradu-odraz-vremena-07-26-2016>, posjet: 23. veljače 2018.

U ovom će radu biti analizirana filmska ostvarenja uglavnom snimljena nakon 1990., ali i nekoliko srpskih filmova iz razdoblja bivše Jugoslavije koji su reprezentativni za urbani identitet i predstavljanje grada na filmu.

4.3.1. Beograd na filmu⁸⁶

Beograd, kao glavni grad jugoslavenske federacije, prvi je grad koji dobiva svoj vlastiti film *Subotom uveče* (1957) redatelja Vladimira Pogačića. Taj je film jedan od prvih oblika filmskog modernizma u Jugoslaviji – omnibus sastavljen od triju priča o običnim ljudima iz svakodnevnog života: *Na košavi*, *Doktor* i *Svira odličan džez*. Tematski ih veže Beograd 1950-ih, zahvaćen urbanizacijom i modernim načinom života u novoj socijalističkoj državi. Prema Danielu Gouldingu (2004: 59), Pogačić satirizira sitne birokratske intervencije i stalnu nestašicu materijala i stambenih prostora te prvi naviješta temu otuđena pojedinca, izolirana od užurbane i ravnodušne gomile. Beogradski pejzaž tijekom šezdesetih godina i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća postao je pastiš najvažnijih pop-kulturnih iskustava tog doba kao što su nova umjetnost, moda i prve diskoteke na otvorenom⁸⁷.

⁸⁶ U razdoblju između Prvoga i Drugoga svjetskog rata u brojnim kinodvoranama koje su funkcionirale u Beogradu prikazivale su se priče iz „beogradskog života“: film *Kralj čarlstona* (1927) u režiji Koste Novakovića, jednog od pionira srpskog filma; socijalna melodrama *Grešnica bez greha* (1930) imala je velik uspjeh kod publike i kritike kao priča o dvoje mladih koji dolaze u Beograd na studij; nedovršeni igrani film *Era u Beogradu* (1928) Stevana Miškovića; srednjometražni *Avanture doktora Gagića* (1932), prema scenariju i režiji Aleksandra Filipovića Čeperova, komična je priča o svakodnevnom životu u Beogradu i snoviđenjima alkoholičara; *Filmski bal u Beogradu* (1932) Vladete Dragutinovića; *Beograd, prestonica Jugoslavije* (1932) za koji scenarij i režiju potpisuje Vojin Đorđević; zatim sportski filmovi *Svesokolski slet u Beogradu* (1931), *Utmica za veslačko prvenstvo u Beogradu* (1932), *Svečanost prenosa olimpijske baklje na Oplencu i u Beogradu* (1936), dokumentarno-igrani *Priča jednog dana – nedovršena simfonija jednog grada* (1941), film o Beogradu od jutra do večeri, prema scenariju i režiji Maksa Kalmića itd. (Kosanović, 2011: 88 – 101)

⁸⁷ Takav je film *Ljubav i moda* (1960) Ljubomira Radičevića, mjuzikl o urbanom duhu beogradskog života 1960-ih, uloge: Beba Lončar, Dušan Bulajić, Mija Aleksić, Miodrag Petrović Čkalja, pojavljuju se i Đuza Stojiljković, Ivo Robić i Gabi Novak, a jednu epizodnu ulogu igra i Arsen Dedić; zatim film *Čudna devojka* (1962) Jovana Živanovića, priča o studentskoj omladini u SFRJ, a Beograd kao mizanscena filma upotpunjuje studentski grad u kojem boravi glavna junakinja, uloge: Špela Rozin, Voja Mirić, Zoran Radmilović i dr.; *Dvoje* (1961), u režiji Aleksandra Petrovića, urbana je ambijentirana studija o prolaznosti ljubavi koja koristi i krajnje heterogenu arhitektonsku dramaturgiju Beograda koji se ubrzano transformira (u skorašnju i današnju pomutnju), a toponimi staroga grada, nekadašnje gospoštine i srpskog *belle epoquee* natkriljuju ljubavnike jednako kao i zametak novih gradskih građevinskih grdosija, uloge: Beba Lončar, Miha Baloh, Miloš Žutić, Borislav Radović, Branka Palčić; *Vrane* (1969) Ljubiše Kozomore i Gordana Mihića, prvi film koji se otvorenije bavi *gay-* i *queer-* motivima, a junaci se kreću iz predgrađa do centra Beograda, uloge: Slobodan Perović, Milan Jelić, Jelisaveta Sabljčić, Ana Matić i dr. Izvor: <http://citymagazine.rs/clanak/filmski-beograd>, posjet: 25. veljače 2018.

Generacijski pogled selektivno identificira prostore modernosti – *jazz* i *rock* klubove, diskoteke i trgovine – kao i uključivanje prostranog ruba grada u svoju viziju. Ovo podsjeća na talijanske ili francuske filmove tog razdoblja, primjerice, na predstavljanje Milana u kasnom neorealizmu Viscontija ili Antonionija ili predstavljanje Pariza u filmovima novog vala (Daković, 2010: 71).



30. *Subotom uveče* (Vladimir Pogačić, 1957). Kadar iz filma.

Jedan od najznačajnijih događaja tog perioda jest i djelovanje Kinokluba Beograd koje je dovelo do nove filmske paradigme šezdesetih i sedamdesetih, što će kasnije biti poznato kao novi jugoslavenski film ili crni val⁸⁸. Naime, filmska aktivnost bila je koristan okvir za produkciju profesionalnih filmaša poput Dušana Makavejeva, Želimira Žilnika, Živojina Pavlovića, Aleksandra Petrovića (i Karpe Ačimovića-Godine u Sloveniji) jer tada su rascjepi koji su se dogodili u „amaterskim“ filmovima protjecali u *mainstream*, odnosno u profesionalni film. Ono što je filmovima crnog vala zajedničko jest to da koriste pastiš kao oblik društvene kritike, kao način zamagljivanja linija između samoproklamiranih oporbenih diskursa, estetskih načina predstavljanja, povijesti i ideologija. Početkom crnog vala ili crnog filma može se smatrati film *Grad* (1963) u režiji Živojina Pavlovića, Marka Bapca i Kokana Rakonjca. *Grad* je ujedno i jedini službeno zabranjen film u povijesti Jugoslavije.

Sažimajući razloge zbog kojih je film zabranjen za sve oblike javnoga prikazivanja, sud je izjavio da prva priča „prikazuje besmislen pogled na život, a ljubav je svedena na fizičku, bezumnu požudu“. U drugoj priči, „život se također prikazuje kao besmislen, a lik direktora Slavka, koji je osoba na vrlo

⁸⁸ Novi jugoslavenski film ili *crni talas* tematizira otuđenje kroza slike urbanog života, emocionalnu prazninu koju ispunjavaju prolazne ljubavne avanture i nezainteresiranost radnika za proces proizvodnje i proizvode rada. Najbližim srodnikom crnog vala smatra se *film noir* gdje, umjesto mjuzikla i ljubavnih narativa koji se okončavaju sretnim krajem, na scenu stupaju teme razočarenja, depresije, pesimizma, alijenacije i korupcije. (Anti)heroji ovog filma jesu kriminalci, često sociopati, među kojima se izdvajaju ratni veterani, političari, zavodljive prevarantice i drugi moralno ambivalentni likovi. Filmski su narativi eliptični, nelinearni, nepravilni i kompleksni kako bi poslužili kao metafore cinične perspektive života. (Lazarević Radak, 2016: 499 – 504)

odgovornom položaju, prikazan je kao blaziran tip čovjeka koji predstavlja kapitalističku Jugoslaviju; radi za komuniste, ali njegova je srčana bolest upravo posljedica toga služenja komunistima”. U trećoj priči, film predstavlja jedan jugoslavenski gradić u tolikom negativnom svjetlu da se postavlja pitanje vrijedi li tamo uopće živjeti... (Goulding, 2004: 72 – 73)

Polazeći od ideje da urbani mentalitet ne znači ljubav prema gradu, već naprotiv – liberalnu mogućnost da se vlastit grad mrzi, ovi autori mrze Beograd i upravo ga iz tog osjećaja podižu na pijedestal prave metropole. *Grad* je i prvi film u Jugoslaviji koji se bavi predgrađem kao metaforom alternativne kulture, a protagonisti istražuju nove prostore starih lokacija. Prikazan je isprazan, besciljan život mladih i film portretira depresiju kao oblik estetike urbanog života. Sve je povod za depresiju. Ispraznost oponira socijalističkim devizama o posvećenosti radu, klasi i ideologiji dok praznina, mrtvilo i besmisao proždiru „grad“.

Analizirajući građansku svijest, ova tri redatelja projektiraju svoj tajni Bauhaus i traže njegovu sjenu u skrivenim misaonim prostorima zastarjela grada, u pauzama socijalističke svakodnevice. Film, posljedično, završava u stvarnom predgrađu Beograda stvarajući novi granični prostor između intimnosti i klaustrofobije, neoklasicizma i konstruktivizma, noći i dana, sela i grada, zvuka i slike, sadašnjosti i budućnosti. (Kostić, 2008)

Film je omnibus sastavljen od triju priča: *Ljubav*, *Srce* i *Obruč*, a njegov nelinearni oblik sastoji se od razdvajanja prostora, vremena i likova. U filmu igraju: Branka Jovanović, Mihajlo Kostić Pljaka, Miloš Žutić, Stole Arandelović, Slavko Simić, Petar Lupa i dr. Prva priča *Ljubav* odvija se u spavaćoj sobi dvoje ljubavnika koji su metaforički zarobljeni u sobi i najavljuju kraj veze; druga priča *Srce* događa se u liječničkom stanu i tematizira posjet prijatelja; treća priča *Obruč* priča je o samotnjaku u kafiću koji se nalazi na „pogrešnoj strani grada“ i o njegovu obračunu s uličnom bandom. Ove priče povezuje zajednički prikaz suvremenoga grada, mračan, ambivalentan ton i njihovi otvoreni krajevi.

Zabranjivanje ovog filma dovelo je do toga da mnogi očekuju i sumnjaju da bi u to vrijeme došlo do teške represije cvjetajuće umjetnosti, što bi moglo dovesti do potiskivanja filmskih klubova i ostale kritičke filmske produkcije. Naprotiv, sljedećih deset godina postale su najuzbudljivije godine u čitavoj povijesti jugoslavenskog filma, postale su „zlatno doba“ jugoslavenskog filma. (Kirn, 2014: 115)



31. *Grad* (Živojin Pavlović, Marko Babac i Kokan Rakonjac, 1963)⁸⁹

Tijekom sedamdesetih godina sve se više snimaju filmovi koji se bave suvremenim temama i socijalnom, ekonomskom, ali i političkom kritikom svakodnevice u autentičnom kontekstu SFRJ te s dozom humora. Ova plima socijalno kritičnih filmova podudara se s politički turbulentnim razdobljem tijekom kojeg su se javljali zahtjevi za većom demokratizacijom i političkom slobodom. Neka od ostvarenja fokusirala su se na seksualnu slobodu i demokratizaciju života na svim razinama kao, primjerice, film *Bubašinter* (1971), debitantsko ostvarenje redatelja Milana Jelića, snimljen prema scenariju Ljubiše Kozomora i Gordana Mihića. *Bubašinter* je komedija koja se bavi seksualnošću jednoga petnaestogodišnjeg mladića, a scenarist Kozomora prvi je koji sustavno uvodi *gay* motive u kinematografiju bivše Jugoslavije (*Buđenje pacova*, *Vrane*). Sam se film bavi almodovarskom temom mnogo prije Almodóvara – temom homoseksualaca kao dijelom priče o suvremenu gradu. Priča se kreće oko mladića Milana (Dragan Radulović) koji na užas svoga oca Živana (Danilo Bata Stojković) nikako da profunkcionira kao „normalan“ muškarac. Neuspjeh u traženju posla rezultat je, prema Živanu, nedostatka seksualnog života. Nakon nekoliko neuspješnih pokušaja Živana da Milan konačno doživi svoje prvo seksualno iskustvo, stvari preuzima tetka Milesa (Gizela Vuković). Ono što je najznačajnije za *Bubašinter* jest to što govori o živahnom beogradskom *undergroundu* koji je izvan sustava u svakom smislu, govori o ljudima izvan zakona, čak i izvan ustaljenih seksualnih praksi. U *Bubašinteru* Beograd je metropola kojom prolazi masa ljudi i automobila, a snimljena su neka od glavnih obilježja gradskog života tog perioda – bombonijere, butici, kavane (kao što je kulturna *Grgeč*), zgrada Jugoslavenske izvozne banke itd. Također, film je i jedna vrsta

⁸⁹ Izvor: <https://es.paperblog.com/grad-1963-3918813/>, posjet: 24. lipnja 2018.

posvete skrivenoj poetici beogradskih dvorišnih stanova koji su danas prava rijetkost. *Bubašinter* predstavlja Beograd kao prostor tolerancije i otvorenosti. Putem vizualnoga i narativnoga krivotvorenja toga grada (ljudi, simbola, stavova), revidira se značenje društvenih i političkih institucija u tadašnjem represivnom sustavu.

Osamdesetih godina Jugoslavija doživljava napetosti i krize pa su se sineasti ponovo okrenuli kritičkom predstavljanju suvremenih tema kao što su teme „društvenog stresa, poremećaja, dislokacija i socijalnih ironija“ (Goulding, 2004: 176) te urbane dekadencije, a vidi se i liberalizacija forme i sadržaja filmova. Zato se u filmskom predstavljanju Beograda ne može ignorirati film *Davitelj protiv davitelja – komedija strave i užasa* (1984) u režiji Slobodana Šijana. Jedan je to od najradikalnijih filmova osamdesetih koji danas uživa kulturni status među gledateljima cijele bivše države. Šijan, koji je već snimio izuzetno popularne komedije *Ko to tamo peva* (1980) i *Maratonci trče počasni krug* (1982), radio je na scenariju s Nebojšem Pajkićom, profesorom na beogradskoj Akademiji dramske umjetnosti, čije je ime postalo sinonim prve generacije obrazovanih filmskih kritičara, žarkih branitelja žanrovskog filma, osobito američkog. Pajkić je bio zagovornik činjenice da srpski film treba „dobrovoljnu“ holivudizaciju koja je krajem osamdesetih postala neka vrsta kulturne strategije.

U *Davitelju protiv davitelja* vidljiv je urbani aspekt koji je u periodu kada je prikazan korespondirao s manjim djelom publike. Radi se o žanrovskoj travestiji, o horor-komediji, a tadašnjoj su publici bile teško razumljive brojne aluzije, kao i citati, u prvom redu parafraziranje likova i situacija *psycho-slasher*a koje je inaugurirao Hitchcockov *Psycho* (1960), a zatim reinterpreтираo Brian de Palma, kao i paralele s američkim trilerima poput *Bostonskog davitelja* (*The Boston Strangler*, 1968) Richarda Fleischera. Također, film sadrži i aluzije na *Inspektora Clouseaua* (*Inspector Clouseau*, 1968) Blakea Edwardsa itd. (usp. Ognjanović, 2008). U filmu igraju Taško Načić, Nikola Simić, Srđan Šaper, Sonja Savić, Rahela Ferari i dr. *Davitelj* počinje panoramom Beograda i ciničnim *voice-overom* kojim se nabrajaju opća mjesta beogradske urbane mitologije, a njegovim stanovnicima jedina je želja da grad postane metropola. Tako bi Beograd, osim zbog broja stanovnika, širokih bulevara, prometne gužve i jednoga velikoga nogometnoga klub (iako su dva), postao prava metropola ako se pojavi serijski ubojica. Jednu metropolu najviše određuje kronika zločina pa bi tako Beograd bio u rang Londona, Pariza, New Yorka.



32. *Davitelj protiv davitelja* (Slobodan Šijan, 1984). Slika Beograda.⁹⁰

Taj se prazan prostor brzo ispuni kad se pojavi sredovječni trgovac karanfilima Pera Mitić koji postaje „autentični beogradski davitelj“. Istodobno, nedokazani *rock* izvođač Spridon Kopicl postaje opsjednut ubojicom. Sa svojim bendom *VIS Simboli* snima pjesmu *Baby, baby* posvećenu davitelju koja odmah postaje hit. Ono što se ističe u *Davitelju...* jest to što se radnja odvija u tadašnjem urbanom, alternativnom Beogradu, a svi likovi gradskog miljea koji se pojavljuju (Šaper, Sonja Savić, vokalist *Šarlo akrobata*, zatim *Disciplina kičme* – Dušan Kojić Koja, scenarist Pajkić, kao i hrvatski umjetnik Tomislav Gotovac), kao što ističe Ognjanović, doprinose njegovu mladenačkom duhu prkosa i parodije onoga što je u Srbiji ipak *mainstream* (kič i novokomponirana folk-glazba). U to doba u Beogradu je najživlja domaća alternativna kultura – *rock'n'roll*, *punk*, umjetnički performansi, strip, žanrovski film – uglavnom centrirana oko beogradskoga Studentskoga kulturnoga centra, a film je sudionik i svjedok tog vremena. Prema Gouldingu (2004: 180), film je oštra satira raspada tradicionalnoga društva i zamjene starih normi sveprožimajućim relativizmom, mladenačkim ikonoklazmom, urbanom dekadencijom te seksualnom dvoznačnošću. Najradikalniji među tim novim stilovima slavili su vrijednosti anarhije, predaje, raspada te egzila iz društva – u koji se odlazilo svojevrijedno.

Devedesetih godina u srpskom filmu prekinuto je linearno pripovijedanje i zamijenjeno manifestacijama rastućeg kaosa – ekonomskog i društvenog, kriminalnim podzemnim svijetom i svijetom u kojem supostojе nacionalizam, nasilje i srpska turbofolk-kultura.

⁹⁰ Izvor: <https://www.imdb.com/title/tt0087123/mediaviewer/rm409163264>, posjet: 24. lipnja 2018.

Srpski film uglavnom obuhvaća mladenačke, urbane filmove, pop-filmove usmjerene protiv seoske populističke kulture, a protagonisti su marginalci, otpadnici. Svi ti filmovi imaju vrlo različit pristup urbanoj, naglašeno muškoj supkulturnoj pripadnosti postkonfliktnoj stvarnosti. (Jelača, 2014: 140)

Prema Gouldingu (2004: 213 – 214), među najznačajnijim igranim filmovima proizvedenim u Beogradu devedesetih bili su oni koji su kritički predstavljali i maštovito propitivali ekonomske, kulturne, psihološke i društvene ruševine preostale nakon raspada Jugoslavije, kao i način na koji je jedan politički propao i moralno bankrotiran režim očajnički prisvojio vlast. Goulding u tom razdoblju ističe kao najznačajnije: kreativni potencijal cijele filmske zajednice i uspjeh u prikupljanju financija za projekte alternativnim putevima – privatnim sponzorima, europskim filmskim fondovima i međunarodnim koprodukcijama.

Filmske slike Beograda devedesetih istodobno su nostalgичne i traumatične, i historične i ahistorične, eskapističke i naturalističke: prikazuje se fluidan i ambivalentan Beograd. Sve veći broj srpskih (kao i regionalnih) filmskih djela uzima stanje urbane mladeži kao svoje glavno sredstvo društvene kritike, s posebnim naglaskom na ono što bi se moglo smatrati supkulturom. Postoje i filmovi koji pokušavaju riješiti pitanja poslijeratne stvarnosti, nasilja i traumatičnih sjećanja prikazom izrazito supkulturnih aktivnosti, odnosno prikazom supkulturne glazbene scene kao kontrasta kontaminaciji turbofolkom (usp. Perić, 2011: 196). Daković (2009: 94 – 95) piše o tzv. kreolizaciji, odnosno o kreolskom filmu karakterističnom za srpski (i postjugoslavenski) film. Nakon 1989. godine, zahvaljujući globalizaciji i restrukturiranju umjetničkih, društvenih i kulturnih veza, pojavljuju se brojni novi identitetski modeli i njihove reprezentacije. Kreolizacija ili kreolski film shvaćen je kao hibridizacija kulture koja apsorbira i transformira sile i utjecaje izvana. I u postjugoslavenskim državama i u Srbiji ovaj proces obuhvaća razdoblje od ultranacionalističkih 1990-ih i „ere europeizacije“ nakon 2000-ih, što dovodi do kolebljivosti između balkanizacije i europeizacije. Ova ostvarenja djelovala su kao upozoravajuće priče o tome kako nasilje bilo kojeg tipa dovodi do moralne propasti ili smrti ili i do jednog i drugog. Na mnogo načina poslijeratni srpski film postao je usredotočen na pitanje muškog identiteta i odnosa prema nasilju (usp. Dumančić i Krolo, 2016: 167). Takvi su već spomenut film *Rane* redatelja Srđana Dragojevića, izuzetno popularan među gledateljima, i nagrađivan film *Bure Baruta* Gorana Paskaljevića, oba snimljena 1998. godine. Dragojević i Paskaljević stavljaju gledatelja izravno u svijet beogradskog podzemlja, korupcije, ratnog profiterstva i šverca.

Slike Beograda inkorporirane u filmske narative prikazuju svijet koji je kompletno okrenut i u kojem ništa nije onako kako izgleda. Beograd devedesetih u filmovima sažima Chicago 1920-ih, depresiju 1930-ih, špijunske zavjere i igre Casablance 1940-ih te razarajući hedonizam Vijetnama 1960-ih. (Norris, 2009: 183)

Iako je i u *Ranama* i u filmu *Bure baruta* referenca Srbija, rat koji je bjesnio izvan granica ostaje skriven. Ovi filmovi jasno upozoravaju na činjenicu da je sukob metastazirao, da se brzo i nekontrolirano širi te da se prenio u sve slojeve društva (usp. Vidan, 2009). Beograd u filmu mjesto je iracionalnog nasilja i agresije, nekontrolirane mržnje, dugo pripremanih osveta: „Samim time, može se reći da je nacija reducirana na skup nasilnih ljudi, koji su nasilje internalizirali u svoj identitet kao prijetnju izazvanu povijesnim i političkim snagama koje su izvan njihova dosega i shvaćanja“ (Zvijer, 2015: 87). Beogradski naslovi uglavnom se ne bave „vanjskim“ nego „unutrašnjim poslovima“, kao što zaključuje i Pavičić (2008), bave se poslijeratnim traumama (*Tamna je noć* redatelja Dragana Kresoje, 1995), mafijom, moralnim propadanjem društva, porastom kriminala, nasiljem (*Do koske, Rane, Stršljen* Gorčina Stojanovića iz 1998., zatim *Nataša* Ljubiše Samardžića iz 2001. te *Klopka*), izbjeglicama (*Tri letnja dana* Mirjane Vukomanović, 2001), siromaštvom (*Dnevnik uvreda* Zdravka Šotre, 1994), odljevom mladih (*Ni na nebu ni na zemlji* Miloša Radivojevića iz 1994., *Sutra ujutru* Olega Novkovića iz 2006.), sukobima bandi (*Ledina, Jedan na jedan, Apsolutnih sto*). Treba spomenuti i žanrovske eksperimente kao što je *Šejtanov ratnik* Stevana Filipovića (2006) itd. Većina redatelja i filmskih radnika odrasli su u Miloševićевой eri pa o stvarnom i željenom govore na jedini način koji znaju: klišejima već medijski posredovane pop-kulture. Nove filmske forme i nova redateljska imena u Srbiji obuhvaćaju širok raspon postmodernih, eklektičnih stilova, preuzetih iz zapadnog filma. Autori se koriste klišejima i popularnim kulturnim stereotipima kako bi prikazali nov kozmopolitizam i oslobodili se pritiska ogromnoga antizapadnog sentimenta karakterističnog za 1990-e. Pojavljuju se i beogradski geto-filmovi koji odražavaju nov koncept nacije i njezina identiteta u vrijeme globalizacije.

Kvalitete njihovih postmodernih tekstova i filmova nostalgije pokazuju da živimo, sanjamo, tugujemo uz anegdotalnu i sažaljivu samosvijest. Geto bloka podsjeća na pariški *banlieue*, Voždovac na Brooklyn i Queens, a ne samo na naš grad (Daković, 2008: 174 – 175).

Jedan od filmova usko povezanih s Beogradom, a koji svjedoči o degradaciji grada i Beograđana jest film *Geto – tajni život grada* (1995) redatelja Ivana Markova. Snimio ga je tadašnji disidentski studio Televizije B92. Film je priča o *rock* glazbeniku koji luta

beogradskim ulicama. Naime, u filmu bubnjar grupe *Električni orgazam* Goran Čavajda luta ulicama grada te posjećuje prijatelje glazbenike i umjetnike na raznim *underground* lokacijama koje postoje u jednoj paralelnoj stvarnosti. Prema Augéu, nestajanje identitetskih mjesta i stvaranje nemjesta povezano je s propadanjem javnih prostora gradova kao urbanih načina života. To su prostori bez organske povezanosti u kojima ne postoji mogućnost poimanja ni toga što je to identitet ni toga što su društvene veze. Međutim, ono što Augé naglašava ključnim za suvremeno društvo jest to da je individualna produkcija smisla u suvremenim metropolama danas neophodna više nego ikad (usp. Marković, 2010). Čavajda ide po mjestima koja su nekada bila jezgra jugoslavenskoga novog vala⁹¹. Film predstavlja grad kao kronotop, grad kao prostornu spoznaju neprilagođenosti protagonista.



33. *Geto – tajni život grada* (Ivan Markov, 1995). Kadar iz filma.

Ovi marginalni urbani prostori postali su utočište kreativnosti, alternativna stvarnost za preživljavanje u kontrastu s vulgarnošću grada koji umire. Njegova iskustva dosežu vrhunac kad završi u dvorani gdje je turbofolk koncert. Time krug alijenacije postaje kompletan. (Iordanova, 2001: 266 – 267)

Turbulentne devedesete smatraju se vremenom „kada je umro *rock'n'roll*“ iako, paradoksalno, ovo je desetljeće bilo najadekvatnije za inicijalnu ideju buntovnog u *rock* glazbi. Ubrzo nastaje i neka vrsta fragmentacije personalnih identiteta (socijalna klasa, lokalna pripadnost, religija i nacionalnost imaju sve više vrijednosti) koja će nezadrživo

⁹¹ Sveobuhvatni kulturni pokret (književnost, *rock'n'roll*, slikarstvo, kazalište, film) koji je započeo nešto prije smrti Josipa Broza Tita krajem sedamdesetih i obuhvaćao mladu, progresivnu kulturnu scenu Ljubljane, Zagreba i Beograda (i donekle Sarajeva). Nije dugo trajao, ali ostvario je velik utjecaj koji je trajao do početka devedesetih. (Janković, 2012: 3)

voditi u kulminaciju početkom devedesetih. Istodobno, konzumerizam je postao važan za individualizaciju nasuprot socrealističkom zajedništvu, jer se na taj način stvara moderan identitet.

Pop-kultura, zapravo, neslavno spaja komunistički, pseudoutopijski ideal o univerzalnoj, sveopćoj kulturi i zapadnjačku težnju prema globalnom tržištu, što je u lokalnom slučaju stvorilo geopolitičku distorziju, drastičan i dramatičan poremećaj kontinuiteta vrijednosnih paradigmi. (Janković, 2012: 6)

Beograd je u filmu *Geto – tajni život grada* mjesto igre, a za protagonista je sve što se događa samo ružan san. On iznosi svoja razmišljanja o ratu u Jugoslaviji i o svim ljudima koji su napustili grad. To je jedna vrsta bitke za Beograd u sebi, vrsta meditacije, jer Beograd postoji samo u sjećanjima. Ta besperspektivnost Beograda postala je stanje svijesti. Bulevar revolucije u centru pretrpan je smećem i ljudima koji svašta prodaju da bi preživjeli dok stoje u blatu nasuprot tržnice. On prolazi pored mjesta gdje su se okupljali alternativci, njegova generacija Beograđana, a koji su degradirani, kao što su Studentski kulturni centar i park iza njega koji je sada prazan. Sudjeluju beogradski bendovi, umjetnici, fotografi, dizajneri, radiovoditelji: *Partibrejkers*, *Darkwood dub*, *Deca loših muzičara*, *Plejboj* i drugi, a korištena je i glazba *Discipline kičme* i *Pekinske patke*. Beograd je ovdje prije svega projekcija i ideal, njegovi prizori proizlaze iz žanrovskih matrica, a ne iz konkretnoga povijesnog vremena.

Jedan međunarodno manje zapažen film, drama *Ledina* iz 2003. godine u režiji poznata srpskoga i jugoslavenskoga glumca Ljubiše Samardžića, govori o tragediji kojoj su uzrok nesloga i mržnja stanara u jednom neboderu. Snimljen je u Novom Beogradu i u Dubrovniku, a priča se odvija između 1995. i 2002. godine. Film je koprodukcijski projekt između SR Jugoslavije, Hrvatske i Bugarske, a igraju Dragan Bjelogrić, Ksenija Pajić, Zijah Sokolović, Nikola Nikić, Milena Dravić i Seka Sablijić. Mlada obitelj glazbenika doseli se u novobeogradsku četvrt, koja je pretežno naseljena izbjeglicama, uglavnom iz Hrvatske i BiH, a koje nimalo ne skrivaju svoju tugu i bijes. Susjedi su nepristupačni: od starih žena do bivšeg zatvorenika koji se bavi idejom da preuredi zelenu površinu ispred zgrade. Zgrada je oronula i depresivna, a njezini su stanovnici razočarani ljudi bez budućnosti. Oni svoju besperspektivnost pokušavaju zaboraviti zamećući sitne svađe, ogovarajući i špijunirajući. Razlog te razočaranosti i mržnje jest i predimenzioniranost slobodnog prostora novih naselja, monotonost objekata i gubitak humanih dimenzija, što je dovelo do otuđenja ljudi i predstavlja antitezu urbanitetu te kvaliteti urbane slike i pejzaža (usp. Marković, 2010). *Ledina* je priča o tragediji kojoj su uzrok bile nesloga i međusobna mržnja stanara u zgradi.

Takvom pričom redatelj daje svoj osvrt na probleme međuljudske nesloge, a s obzirom na to da se radi o prikazu života miješane obitelji, film se dotiče i pitanja suživota ljudi iz bivše Jugoslavije, kao i pitanja njezina raspada.



34. *Ledina* (Ljubiša Samardžić, 2003). Kadar iz filma.

Karakteristika nove generacije filmskih autora u Srbiji osamdesetih i sredinom devedesetih jest opčinjenost američkim filmovima. NATO-ovo bombardiranje Srbije 1999. godine i pad režima Slobodana Miloševića u listopadu 2000. godine, koji je povukao za sobom bolan proces i eventualnu promjenu društvenog poretka, utjecali su na stav mladih srpskih kritičara i filmskih autora prema američkoj kinematografiji i SAD-u u cjelini⁹². Nekritičko obožavanje tada prerasta u oprezno razmatranje i kritičko preispitivanje (usp. Velisavljević, 2009). Čak i nakon devedesetih, kad je gangsterska kultura prestala dominirati Beogradom i okolicom, srpski se redatelji vraćaju ovim narativima u filmovima pa je prikaz razočarane, nasilne mladeži ostao konstanta. Razdoblje od 2001. i razdoblje srpske tranzicije obilježeno je i žanrovskim, tematskim i poetičkim višeglasjem (usp. Vučinić, 2012) te pojavom novih autorskih poetika. Tako je film *Apsolutnih sto* (2001), debitantsko ostvarenje nagrađivana redatelja Srdana Golubovića, triler s osvetničkim motivom koji govori o dvojici braće – Igoru i Saši (glume ih Srđan Todorović i Vuk Kostić) i o srozavanju ljudskih vrijednosti u poslijeratnoj Srbiji. Golubović je redatelj urbanih trilera koji podsjećaju na

⁹² Posebice nakon 2001. godine, raste broj ostvarenja u kojima je Beograd lokacija, ali i subjekt, i to u različitim žanrovima: *Munje* (2001), *Kad porastem biću Kengur* (2004), oba u režiji Radivoje Andrića, *Beogradski fantom* (Jovan B. Todorović, 2009), *Praktični vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem* (Bojan Vuletić, 2011), *Montevideo, Bog te video!* (2010) te *Montevideo, vidimo se!* (2014) Dragana Bjelogrića i dr. Filmovi *Munje* i *Kad porastem biću Kengur* suočeni su s depersonaliziranim gradom u općem stanju propadanja kao posljedicom rata, a u oba filma autori iskorištavaju priliku za nov početak, izgradnju virtualnoga grada koji se sastoji od kulturoloških i žanrovskih idioma. Ovaj grad-simulakrum refleksija je njihove generacijske osjetljivosti i njihove čežnje za uključivanjem u globalnu zajednicu koja leži iza zida izolacije i sankcija poslijeratnog Beograda (Daković, 2010: 73).

francusku tradiciju, karakterizira ga antropološki interes za urbani prostor, a grad u njegovim filmovima često postaje ravnopravnim ili čak glavnim likom. *Apsolutnih sto* sportska je geto-drama ili beton-vestern, kako ga također nazivaju, a radnja se koncentrira na jednog sportaša koji, nakon što je osvojio zlatnu medalju na svjetskom natjecanju u streljaštvu, odlazi u rat u BiH i postaje stroj za ubijanje. Film je kreoliziran kao geto-gangsterska i mafijaška drama specifična za istočnoeuropske zemlje u tranziciji, a prema tretmanu priče i tretmanu junaka ima naznake vesterna koji se odvija u Novom Beogradu. Kroz pomalo stereotipnu priču o osveti, u filmu se progovara o stanju društva urušenih vrijednosti, poharanoga kriminalom i oslikanoga bezličnim, sivim neboderima Novog Beograda. Za Pavičića (2011: 221), beogradsko okružje funkcioniše kao Antigrađ – metafora neuspjeha socijalizma, a Novi Beograd transcendiraju se u treći glavni lik. Pejzaži u filmu jesu gromadni betonski blokovi građeni tijekom 1970-ih i 1980-ih godina, susjedstvo je to poznato po svojim redovima preko stotinu stambenih zgrada na lijevoj obali rijeke Save te s velikim igralištima među njima, parkovima, sportskim terenima i biciklističkom stazom uz šetnicu. Novi Beograd prerasta u sasvim nov grad stvarajući nove identitete bez kompromisa. Danas ondje prevladavaju kladionice, kafići i siromašne zone glavnoga grada, prikazani na isti način kao i u *Mržnji* Kassovitza. I sam pojam „geto-film“ u srpskoj kinematografiji prvi je put upotrijebljen za *Apsolutnih sto*, a sam je redatelj istaknuo da je film rađen po uzoru na *Mržnju* koja je pak inspirirana filmovima *Lice s ožiljkom* (Brian De Palma, 1983), američkim gangsterskim filmovima i osvetničkim narativima poput *Taksista* (Martin Scorsese, 1976) itd. (usp. Daković, 2008: 168). Sama Igorova transformacija iz olimpijskog prvaka u ovisnika o heroinu označivačka je mapa promjena u jugoslavenskom društvu – trijumf na Olimpijadi i slavna vremena Titove Jugoslavije, zatim u devedesetima sportski rekvizit postaje smrtonosno oružje, a u rukama njegova brata Saše postaje oružje osвете lokalnim gangsterima.



35. *Apsolutnih sto* (Srdan Golubović, 2001). Ispred nebodera u Novom Beogradu.⁹³

Golubovićev sljedeći film *Klopka* (2007) slijedi taj val južnoslavenskih filmova koji su u svojoj osnovnoj tematskoj orijentaciji fokusirani na neki aspekt nasilja, trend koji se razvio nakon 1990-ih (usp. Vidan, 2009). *Klopka* je film snimljen prema istoimenu romanu Nenada Teofilovića, a govori o beogradskom preživljavanju tijekom sankcija 1993. godine. Krah gospodarstva dovodi do kraha morala u osobnom i društvenom životu te više ne postoji jasna granica između dobra i zla. Riječ je o obiteljskom trileru u kojem glavni lik Mladen (Nebojša Glogovac) živi sa suprugom Marijom (Nataša Ninković) i sinom Nemanjom (Marko Đurović). Idiličan i rutiniran obiteljski život prekida vijest o srčanoj bolesti malog Nemanje i operaciji koja je potrebna. Mladen i Marija nemaju novac za troškove pa objavljuju poziv za pomoć u novinama. Jednog dana nepoznat čovjek Miloš (Miki Manojlović) nudi Mladenu potrebnu svotu za liječenje, ali zauzvrat Mladen mora ubiti lokalnog mafijaša ili poznatoga „poslovnog čovjeka“ iz Beograda. Mladen prvo odbija, ali očaj i želja da spasi svoga sina vode ga do zločina. Glavni podtekst Golubovićeva filma Srbija je koja je postmiloševićevski pakao nejednakih socijalnih šansi i taj je podtekst upravo najvrjedniji jer zapravo govori o svim zemljama bliskoga okruženja. Da je Beograd u pitanju, označavaju tek Romi koji opsjedaju križanja i prljavim krpama vozačima brišu prozore, no mjesto je, što se tiče ostalog, jednako tako moglo biti i Sarajevo i Zagreb. Sam Golubović ističe da je *Klopka* jedna vrsta „balkanske“ verzije *Zločina i kazne*⁹⁴, postavljena na pozadinu tranzicijskog procesa, ona je novi *noir* o posttraumatskoj Srbiji, gdje nema više rata, već

⁹³ Izvor: <https://www.imdb.com/title/tt0292432/mediaviewer/rm3641660928>, posjet: 24. lipnja 2018.

⁹⁴ Izvor: <http://www.novifilmograf.com/raskolnikov-vremena-sadasnjeg/>, posjet: 23. veljače 2018.

„samo“ moralne i egzistencijalne pustinje. Pomoću prepoznatljivih slika urbane arhitekture i suvremena Beograda, *Klopka* prikazuje blještavu metropolu u kojoj opasnost viri ispod površine. Golubović svojim filmom daje prilično čvrstu, realističnu atmosferu zahvaljujući mračnim, slabo naseljenim prigradskim četvrtima, prizorima na beogradskim ulicama i pogledima unutar domova i obitelji.

Klopka je kronika laganog i bolnog potonuća u ništavilo s potencijalima tragedije kukavičluka i moralne dezintegracije kao kod Dostojevskog. Scenografija geta zamijenjena je oronulim, iznajmljenim stanovima, klaustrofobičnim bolnicama u kaosu i zapuštenim fasadama starog Beograda u efektnom kontrastu s praznom, luksuznom vilom neznana naručitelja ubojstva. (Daković, 2008: 169)

Film završava scenom pucanja na ulični prijelaz s automobilima koji nalikuju modelima u videoigri: Mladen je u svojem starom crvenom Renaultu pored crna skupa automobila. Mi ne vidimo Mladena kojeg je (zasigurno) ubio član obitelji mrtvoga poslovnog čovjeka (usp. Vidan, 2009). Prema Dejanu Ognjanoviću (2009), triler kao žanr pokazao se adekvatnim za priču o Srbiji u raljama kriminala i korupcije. Gledatelji se mogu poistovjetiti s likovima i situacijama u tom filmu, gdje žanr služi kao prečica do arhetipova univerzalnih priča i ljudskih situacija. To je, prije svega, zapadanje u zločin iz najbolje namjere: u pokušaju da spasi život jednog člana obitelji ili iz očaja koji je produkt društvenih okolnosti i žanrovskih konvencija.



36. *Klopka* (Srdan Golubović, 2007)⁹⁵

U srpskoj kinematografiji do sredine 1980-ih godina u najvećoj su se mjeri pojavljivali filmovi koji obrađuju teme iz grada i urbanog života, kao i stanje individue i njezin odnos prema gradu u tadašnjem socijalističkom sustavu. Srpski film tada se i najviše

⁹⁵ Izvor: <http://www.imcdb.org/i180818.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

približio aktualnim tendencijama europske kinematografije, ali u specifičnom društvenom kontekstu. Utjecaj zapadnoeuropske kinematografije donio je upotrebu eksperimentalnih, modernističkih tehnika i ponudio novo predstavljanje grada kao reprezentativna prostora koji nadilazi verbalne i intelektualne kodove. Grad, točnije četvrt, pojavljuje se kao postavka afektivnih odnosa zamjenjujući konvencionalne obiteljske strukture: kavane, barovi i ulica postali su dom mladim protagonistima (*Grad, Bubašinter, Davitelj protiv davitelja*). Urbani sadržaji, kao što su ulice, kinodvorane i pasaži, predstavljeni su kao kontrast unutarnjim prostorima koji su često prikazani kao ograničeni i opresivni (usp. Trifonova, 2013: 63).

Devedesetih i početkom 2000-ih, u već samostalnoj srpskoj kinematografiji, urbana degradacija i kriminal u prvom su planu, a identitet gradske sredine i samih stanovnika (i u stvarnosti i u filmu) transformira se: dolaze novi stanovnici, mijenjaju se imena ulica, zatvaraju se kulturni barovi, kinodvorane, klubovi, kavane. Također, velike političke promjene i rat krajem devedesetih utjecali su na Beograđane i metropolu pa je prikaz suvremena Beograda poput jedne vrste postsocijalističkoga betonskog labirinta (*Ledina, Apsolutnih sto, Klopka*). Ovakva preobrazba u slici grada na filmu vidi se (iako u manjem broju ostvarenja) i u hrvatskom i u makedonskom filmu, gdje se prikazuje transformacija identiteta građana, ali i kompletna transformacija identiteta samoga grada.

4.4. Skopje

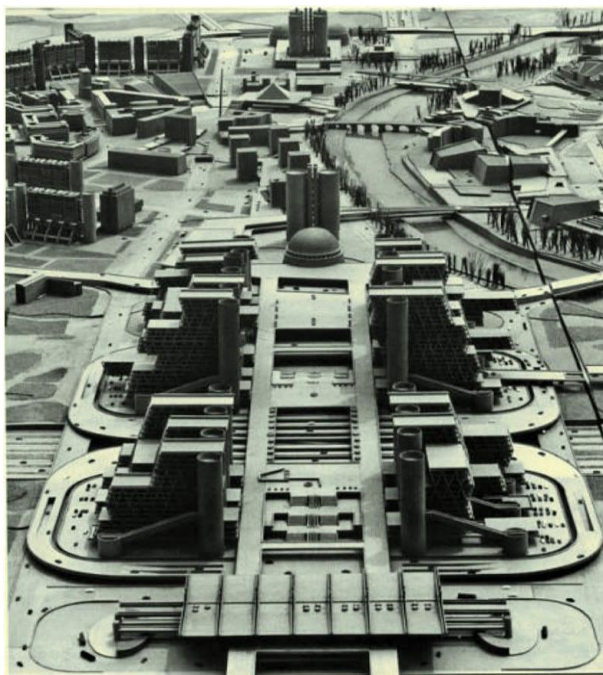
„Gradovi zanemarena, zametnuta, zaboravljena identiteta obično su gradovi bez budućnosti ili bar bez vlastite budućnosti.“ (Bogdanović, 2008: 120)

Skopje je grad koji je u proteklih pedeset godina doživio dvije traume – prva je bila katastrofalni potres 1963., a druga projekt *Skopje 2014* koji donosi novu urbanizaciju grada, čime se glavnome gradu Makedonije daje novi politički, nacionalni, etnički, kulturni, povijesni i društveni kontekst.

U potresu je uništeno više od 85% stambenog fonda i više od 80% kulturno-povijesnih objekata u Skopju. Ukupno su ranjene 3.383 osobe: kao teški ranjenici u zdravstvenim ustanovama zadržane su 883 osobe, a 2.500 osoba pušteno je nakon pružene pomoći. Od 883 teško ranjenih, u bolnicama su preminule 33 osobe. Poginulo je ukupno 1.070 osoba, a 200.000 ljudi ostalo je bez krova nad glavom (usp. Matkovski, 2014: 38). Obnova grada omogućena je materijalnom pomoći tadašnjih jugoslavenskih republika i iz

inozemstva, čime Skopje postaje grad međunarodne solidarnosti. U 1965. godini prihvaćen je novi Generalni urbanistički plan koji su izradili domaći arhitekti u suradnji s Polserviceom iz Poljske, a pod rukovodstvom Adolfa Ciborowskog.

Još je izraženija bila međunarodna pomoć koja se počela slijevati u grad iz doslovce svakog dijela svijeta, od neposrednih susjeda do najudaljenijih zemalja, pa su čak i antikolonijalni pokreti poput Oslobodilačkog pokreta Južne Rodezije (kasnije Zambije), koji nisu mogli ponuditi materijalnu pomoć, izrazili svoje simpatije u svjedočenju o antikolonijalizmu Jugoslavije koji se ostvaruje kroz Pokret nesvrstanih. (Kulić, 2009: 241 – 242)



37. Tangeov plan⁹⁶

Kenzo Tange, u to vrijeme vodeći japanski arhitekt i jedan od nekoliko arhitekata koji nisu bili sa Zapada, a pozvani su u CIAM ⁹⁷(1953. godine), pobijedio je na javnom natječaju za obnovu centra Skopja. Nagrada je zapravo bila podijeljena 60:40 između tima Tangea i biroa Mišćević i Wenzler iz Zagreba. U japanskom timu, osim Tangea, bili su i Sadao Watanabe i Yoshio Taniguchi. Ponovna izgradnja bila je završena 1980. godine. Nažalost, temeljem Tangeova plana, realizirana su samo dva objekta. Naime, to je transportni centar, dio originalne ideje za gradski ulaz koji bi trebao voditi prema sasvim novom gradskom centru i postati esencija „otvorena grada Skopja“, koji sadrži i novi željeznički kolodvor i

⁹⁶ Izvor: : <http://archimess.tumblr.com/post/13127712012/kenzo-tange>, posjet: 4. lipnja 2016.

⁹⁷ Congrès Internationaux d'Architecture Moderne

liniju stambenih objekata u centru, poznatih kao Gradski zid. Taj djelomično realizirani „nukleus“ nikad nije postao ujedinjavajuće središte: pretvorio se u urbanu prazninu. Čak i danas, on je još uvijek tampon zona u podijeljenom gradu, ničije i svačije nemjesto (usp. Mijalković, Urbanek, 2011: 10). Mijalković i Urbanek smatraju da je ta „sudbina“ Skopja kao potomka nespojivih roditelja, koja je upečatljivo kulminirala pri ponovnom rođenju grada, rezultirala unikatnim karakterom: „miješano Kopile sa svojom nerazdvojnomo željom da postane cjelina“. Ipak, Skopje je tako nanovo izgrađeno postalo grad-obrazac racionalnoga socijalističkoga planiranja – grad jednostavnoga, surog betona, elegantne geometrije, grad koji je dostojan predstavnik moderne arhitekture. Sagrađeni su novi transportni centar s autobusnim i željezničkim kolodvorom, studentski dom, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, zgrada radiotelevizije, trgovački centar, zgrada nacionalne banke, zgrada Makedonske akademije znanosti i umjetnosti, nacionalno kazalište, telekomunikacijski centar i sveučilišni kampus. Vladimir Kulić (2009: 250 – 251) smatra da je, zahvaljujući kombiniranom utjecaju KENZA TANGEA i PAULA RUDOLPHA, Skopje postalo gradom skulpturnih betonskih zgrada koje i dan-danas dominiraju u gradskom pejzažu i takozvanog brutalizma⁹⁸ koji, iako je postao popularan u cijeloj Jugoslaviji kasnih 1960-ih, nigdje nije ostavio dubok trag kao u Skopju. Ovaj novi kozmopolitski duh, ironično, bio je omogućen rušenjima izazvanim potresom, ali je isto tako bio kritično olakšan specifičnom međunarodnom pozicijom koju je Jugoslavija koncizno provodila 1960-ih. Nažalost, kako to smatra i sociolog Ilija Aćeski, Skopje sa sobom nosi jednu specifičnost koju je možda malo gradova 20. stoljeća doživjelo: grad je to koji je bio srušen u jednoj prirodnoj katastrofi u uvjetima kada je postojala svijest o tome kako ga ponovo izgraditi i koji je istodobno doživio nevjerojatno razočaravajući neuspjeh te obnove.

Najjednostavnije, za Skopje se može reći da sociološki i prostorno predstavlja fragmentarni grad jedne birokratske utopije: razvijen centar plus nova naselja planske individualne i kolektivne stambene izgradnje, plus nehiđijenska naselja raširena po cijelom teritoriju, plus zapuštena i degradirana periferija. (Aćeski, 2014: 266)

Diskurs grada kao teksta 1970-ih godina bio je prije svega kritički diskurs u kojem su sudjelovali arhitekti, urbanisti, ali i pisci, teoretičari i filozofi, a fokus je bio na stvaranju nova vokabulara za urbani prostor u suvremenom svijetu. Nažalost, u gotovo svim

⁹⁸ Izvor: „Skopska brutalistička arhitektura“, dostupno na: <https://380mperceptionsofcommunism.wordpress.com/2013/07/30/skopje-brutalist-architecture/>, posjet: 28. rujna 2017.

postsocijalističkim državama, diskurs o gradu slika je onih koji ga vode – gradonačelnika, odnosno političara.

Skopje je, s rijekom koja teče njegovim središtem, i prije katastrofe bilo okarakterizirano svojom podijeljenošću na dva oštro razgraničena gradska organizma s različitim arhitektonsko-urbanističkim karakterom koji su se međusobno razlikovali prema standardu, tehnološkoj opremljenosti, koncentraciji etničkih skupina, kao i prema njihovoj različitoj kulturnoj i društvenoj tradiciji. Ta fragmentacija, a time i segregacija, povijesno su se razvile, ali i bile potaknute potresom 1963. godine te događajima koji su slijedili nakon njega.

Rijeka koja ga dijeli, a ne spaja, grad s njegovim dvama različitim svjetovima koji se međusobno gledaju preko brijega, to je osnovni povijesni trag dosadašnjeg razvoja gradskog organizma, posljedica višestoljetne okupacije zemlje i grada, rezultat klasnog raslojavanja društva u vrijeme kapitalizma. (Ciborowski, 2014: 239 – 240)

Projektom *Skopje 2014* i izgradnjom spomenika, fontana, skulptura, mostova i novih zgrada institucija, velik je dio javnog prostora uzurpiran bez dopuštenja i mišljenja građana. *Skopje 2014* upućuje na mitski shvaćenu (konstruiranu) prošlost te je stoga izvan realnog vremena i okruženja u kojem se izgradilo, a njegova jedina svrha afirmacija je nacionalnog identiteta koji se doživljava kao ugrožen⁹⁹. Ovim projektom nestao je senzibilitet za stabilan izgled, bez nade da će se nekada integrirati u cjelinu grada.

U ovom su procesu bila iskorištena dva dobro poznata elementa: legitimacija kroz postavljanje veza s dugom i slavnom prošlošću te potreba za distinkcijom u odnosu na druge. Znaci i simboli igraju ključnu ulogu pri konstruiranju ideje nove zajednice i obilježavanju njezina teritorija. Makedonija nije slučajno ponovo otkrila svoju religioznu prirodu: diljem zemlje izgrađen je ogroman broj pravoslavnih crkava i križeva. Paralelno s ovim građenjem makedonskog identiteta, albanska manjina, koja se stalno povećavala, koristila je slične strategije kulturne prisutnosti. Nove džamije i minareti definirali su teritorije i označili granice. (Mijalković i Urbanek, 2011: 9)

Kipovi likova iz nacionalne prošlosti (neki relevantni, neki marginalni) i zgrade s očitim referencama na zapadnjačke estetske stilove (puke imitacije razdoblja atipičnih za lokalnu

⁹⁹ Percepcija ugroženosti proizlazi iz lišavanja Republike Makedonije prava na korištenje naziva „Makedonija“ kao identifikatora zemlje, a koje je nametnulo Vijeće sigurnosti Ujedinjenih naroda 1993. godine nakon čega je uslijedio „Privremeni sporazum između Helenske Republike i Bivše Jugoslavenske Republike Makedonije“, usvojen 13. rujna 1995. godine. Od usvajanja Rezolucije 817. Vijeća sigurnosti Ujedinjenih naroda, institucije i unutarnje organizacije Europske unije (kao što je Vijeće Europe) obraćaju se državi pod privremenom referencom „Bivša Jugoslavenska Republika Makedonija“ (Kolozova, 2013).

arhitekturu) pretvorili su nekoć socijalističko-modernistički gradski trg u kazališnu pozadinu. Sve zgrade moderne arhitekture u Skopju postale su „nevidljive“ stvarajući time potrebu za jednim novim narativnim slojem prepričavanja i izmišljanja. Prema Vladi, gradu su potrebni novi spomenici kako bi se podsjetio na zaboravljenu, posebnu i slavnu povijest. Oni bi trebali nadopuniti dio koji nedostaje i popuniti praznine i sterilne zgrade iz socijalizma jer te zgrade nisu u stanju probuditi kolektivnu memoriju (usp. Ibid.: 80). Svi službeni pokušaji objašnjenja svrhe projekta *Skopje 2014* bili su neuvjerljivi, kao i onaj kada je tadašnji gradonačelnik Skopja izjavio da je projekt trebao poslužiti kao neka vrsta udžbenika 3D-povijesti koji bi mogao nadoknaditi nedostatak povijesnih knjiga o samome gradu. Prema Suzani Milevskoj (2014), ovo je u potpunoj suprotnosti s prikazom Viktora Šklovskog o povijesnim spomenicima u postrevolucionarnoj Rusiji: „on smatra da spomenici funkcioniraju kao čudan alibi jer ne govore cjelokupnu istinu ili čak četvrtinu istine“. Dio spomenika, kao i biste iz socijalizma, bio je zaboravljen, ukraden i zatim prodan kao otpadni materijal. Čak i obećanje Josipa Broza Tita nakon potresa da će „Grad sijati kao simbol jugoslavenskog bratstva i jedinstva i solidarnosti širom svijeta“, koje je bilo pozlaćenim slovima napisano nad uništenim željezničkim kolodvorom (danas Gradski muzej), bilo je uklonjeno 2003. godine. Tri godine kasnije, zapis je ponovo bio postavljen na brončanu ploču pored zgrade, ali u manjoj dimenziji. Zahvaljujući svim spomenicima, fontanama, muzejima s čudnim artefaktima, zgradama ispred zgrada, zgradama na zelenim površinama, zauvijek je uništena rutina građana Skopja – rutina svakodnevnoga kretanja i komuniciranja u vlastitu gradu i s vlastitim gradom. Ono što su godinama spoznavali, gradili i prepričavali kao svoje, ne postoji. Spomenici bi trebali popuniti dio koji nedostaje, popuniti prazne sterilne zgrade i prostore socijalističke ere. Budući da te zgrade ne mogu razbuditi kolektivnu memoriju, Vlada je posegnula za antičkom prošlošću.

Danas su vrijedne zgrade koje predstavljaju modernu arhitekturu 20. stoljeća, ne samo ovih prostora već i na internacionalnoj razini, zanemarene, prepuštene propadanju i predstavljaju jednu apokaliptičnu sliku napuštenog grada koja je u potpunoj suprotnosti s novoizgrađenim historicističkim velebnim zgradama. (Pešo, 2014)

Bugarski umjetnik Lučezar Bojadžiev, koji radi s osobnim interpretacijama društvenih procesa u urbanoj vizualnosti i intervencije u javnom prostoru, a izražava se kroz instalacije, fotografije, predmete, crteže, videodjela i performativna predavanja, kaže da u jednom gradu (državi, kulturi i sl.) postoje mjesta u zajedničkoj memoriji. To mogu biti muzeji, spomenici, trgovci, crkve, sveta mjesta, mjesta tragičnih događaja. Ta mjesta mogu biti označena ili

neoznačena u folkloru i povijesti; pomoću riječi, bajke ili predmeta¹⁰⁰. No iako je na mjestima koje dijelimo, memoriju o tim mjestima nije nužno dijeliti. Umjesto toga, memorija je promjenjiva i može biti potpuno suprotna. Gradska suprotna sjećanja zajednica, manjina, skupine i kolektiva, obitelji i pojedinaca čine zapravo urbanu tkaninu. To je osnova za dijalog i pregovaranje u korištenju javnog prostora u gradu. Svaki novi događaj, svaki novi položaj, svako novo umjetničko djelo i svaka nova intervencija u javnom prostoru novi je sloj na vrhu druge „memorije“. Projekt *Skopje 2014* ne uključuje samo službeni kulturni profil koji nacija želi međunarodno predstaviti već i ono što svakodnevna kultura razmjenjuje putem kodova „kulturne intimnosti“, a koji su glavna sredstva za identifikaciju samoga sebe i drugih kao pripadnika istoga kolektiva.

Kulturna intimnost odnosi se na kulturu i njezine simbole s kojima se ljudi izravno identificiraju kao s nečim bliskim, a ne na lice kolektiva koje bismo htjeli pokazati strancima. Ponovo, svakodnevna kultura i njezini kodovi intimnosti ono su što državne institucije trebaju adekvatno mobilizirati u stvaranju i konsolidaciji službenoga nacionalnog narativa. (Kolozova, 2013)

Skopje je grad koji gradeći novu povijest ostaje bez memorije. Više nije riječ o prustovskom sjećanju, već o gradu – palimpsestu, gradu koji se više ne može prikazati ni na razglednici. Javni diskurs o Skopju koristi teze o „narodnom gradu“ i „kozmpolitskom velegradu“ premda bi se vjerojatno preciznije moglo govoriti o provincijskom velegradu. Stoljećima je suprotstavljeni par (kršćanskoga) „Okcidenta“ i (muslimanskoga) „Orijenta“ igrao ulogu nespojive dvojke. Antropolog Goran Janev ističe da rastući etnokratski režim u Makedoniji ima za cilj stvaranje etnokratskoga prostornog poretka kroz instalaciju simboličnih markera u sagrađenom okolišu koji praktički dijeli grad u etnički definirane teritorije. Građani Skopja reagirali su na ovu podjelu prelazeći te nove simboličke granice, obilazeći mjesta granične zone i transformirajući ih u kontaktne zone.

Tek rane 2010. godine Vlada je najavila projekt *Skopje 2014*, ali ubrzo je postalo očito da su planiranje i urbani dizajn ukorijenjeni u postojeće strukture moći nacionalizma. Namjera je ovoga grandioznog projekta pretvoriti glavni grad Makedonije u glavni grad etničkih Makedonaca. (Janev, 2011: 4)

Aktualno urbanističko planiranje vođeno je snažnom idejom o tome da se stvori identitet koji se temelji na jednom cijelom opsegu zapadnih modernističkih mitova: od konstrukcije i podrijetla iz vremena Aleksandra Velikoga, preko suprotstavljanja osmanlijskom utjecaju, do potpune vjere u komercijalizaciju. Skopje je urbani centar koji istodobno pati od arhitektonskog identiteta i homogenog nedostatka identiteta koji je povezan

¹⁰⁰ Izvor: <http://openarts.info/walktalk-luchezar-boyadjiev2016/>, posjet: 7. listopada 2016.

ili s vlašću i biznisom ili s postmodernom pastiš arhitekturom koja pokušava izbjeći svaki dijalog (ili sukob) s kontekstom u kojem se nalazi. Prema Janevu (2017: 158), politizaciju društvenih identiteta potaknule su populističke stranke koje su zemlju pretvorile u etničko bojno polje, gdje se sukob odvija manipuliranjem simboličkim svijetom. Narativni prostori stvoreni su pomoću elaboriranih društvenih poveznica u sjećanjima i mašti oslanjajući se na prošlo, sadašnje i buduće društveno i prostorno pozicioniranje individualaca i njihove skupne pripadnosti. Uza spomenike, više od desetak novih zgrada, dizajniranih u povijesni i eklektični spoj neoklasičnih i neobaroknih stilova, podiže se na glavnom gradskom trgu i oko njega te će potpuno promijeniti vizuru grada. Čak će i pročelja susjednih modernih zgrada biti preuređena i ukrašena baroknim znamenjem. U Skopju su pričanja nestala, a ondje gdje pričanja nestaju, „dolazi do gubitka prostora, a skupine ili pojedinac unazađuju se prema uznemirujućem, kobnom iskustvu bezoblične, nerazgovijetne, mračne cjeline“ (de Certeau, 2002: 190). Mijalković i Urbanek naglašavaju javno korištenje povijesti slijedom definicije talijanskog povjesničara Nicole Gallerana, a koja se odnosi na sve ono što se stvara izvan domene znanstvenog istraživanja, izvan povijesti povjesničara, koju obično pišu stručnjaci i koja je namijenjena vrlo ograničenom dijelu stanovništva.

Javno korištenje povijesti obuhvaća ne samo različita sredstva masovne komunikacije od kojih svako ima svoju osobitost (radio, televizija, novinarstvo, reklame i sl.) već isto tako i umjetnost i literaturu, javne prostore kao što su škole, muzeji, spomenici, urbani prostori itd. te, konačno, institucije, formalne i druge. (Mijalković i Urbanek, 2011: 82)

Slojevi značenja i identiteti ovoga grada preklapaju se te se često međusobno suprotstavljaju, a želja da se stvori cjelina vodi unutarnjem raskidanju grada.

Kulminacija spomeničkog trenda postavljanje je 22 metra visoke statue Aleksandra Velikog na sredinu glavnog trga što je ubrzo postalo najboljim primjerom recentne pojave u makedonskom kulturnom diskursu koji je pratio projekt *Skopje 2014*, popularno nazvanom „antikvizacija“. (Grčeva, 2012)



38. Spomenik Aleksandra Velikog na centralnom trgu u Skopju¹⁰¹

Skopje je danas grad-pastiš, more stilova bez ikakve idejne potpore, anakronizam koji je okarakteriziran agresivnošću i otuđenošću, jedna uništena civilizacija. Ovaj pastiš, kao i sam postmodernistički postupak, nema subjekta, nema autorove osobnosti, nema linearnu povijest te se stvara posthistorijski, postmoderni prostor u kojem su dopušteni svi postupci i stilovi. Ne postoji određen vrijednosni sustav koji bi izdvojio prioritete ili bi stvorio hijerarhiju vrijednosti. Grad se odrodio, a građani su zauvijek izgubili svoj nesavršen, ali topao predio po mjeri čovjeka te žive u tuđem mjestu, u gradu nečijih apsolutističkih vizija. U *Skopju 2014* jasno je izraženo potpuno nepoštivanje graditeljskog nasljeđa.

Najveći dio njegovih dosad izgrađenih objekata nije postavljen na slobodnim parcelama, nego u kompleksima i ambijentima koji su iz urbanističkog, arhitektonskog i stilskog aspekta već odavno oformljeni i zaokruženi, pa čak i ispunjeni određenom povijesnom i emocionalnom aurom. (Čausidis, 2013: 19)

U seriji tekstova posvećenih *Skopju 2014* naslova *Grad – kradu grad!*, Dejan Buđevac ističe psihoanalitičku dijagnozu Slavoj Žižeka o investiranju u prošlost. Tako gradnja spomenika nije pravi pozitivan odnos prema prošlosti, kao što ni uništenje tih spomenika prošlosti nije prava negacija prošlosti, nego je „cilj da se ništa ne promijeni, zapravo da se ne odvijaju prave promjene koje su potrebne društvu“ (usp. Buđevac, 2010: 15). Vlast proizvodi brončane mitove zato što jasno shvaća da se najviše isplati proizvoditi „kulturnu“ politiku i propagandu kada nam (joj) više ništa drugo ne polazi za rukom. (usp. Osmanli, 2011: 247).

¹⁰¹ Izvor: <https://www.marhaba.qa/wp-content/uploads/2017/07/Skopje-Macedonia-Alexander-the-Great-Statue-6-copy.jpg>, posjet 24. lipnja 2018.

Njihova je estetska mjera – kič, a suština – simulakrum, virtualan svijet lažnih vrijednosti i megalomanskih dimenzija. Ovo je proizvelo kulturni konflikt, a urbano mjesto dobilo je najjasniji izraz i postalo arena transformacije politike. Prema Milevskoj (2014), u projektu *Skopje 2014* slavlje nepriznatih i nepotpunih identiteta, marginalnih junaka i pretjeranih pobjeda iz prošlosti korišteno je kao strategija za poticanje kolektivnog samozavaravanja. Također, postoji određeni kompleks inferiornosti uključen u projekt, zapravo strah da grad nije dovoljno europski. Ovaj strah ili njegova složenost rezultat je internalizacije tradicionalnoga vanjskoga, zapadnjačkoga pogleda na Balkan kao na nešto nepotpuno.

4.4.1. Skopje na filmu¹⁰²

Gradovi koji nemaju koherentnu spacionarativnu strukturu, poput Skopja u ovom slučaju, obično su mjesta koja imaju kratkotrajan dojam na naše sjećanje. Zaplet u filmovima koji se sastavlja na vremenskoj liniji iz mnoštva malih vizualnih fragmenata (snimaka), ovdje nedostaje. Promatrajući kroz prizmu lokalnog, Skopje uza svu svoju šarenost, tranzicijsku usnulost, etničku podijeljenost, kulturu življenja kiča unutar antičko-barokne manije iz razdoblja nakon 2010. godine, ipak ima desetak zapaženih ostvarenja posvećenih gradu solidarnosti kao što su: *Memento* (1967) Dimitrija Osmanlija, zatim *Pucanj* (*Истрел*, 1972) Branka Gape, priču o istinitim diverzantskim akcijama skojevaca (atentatima, pisanjima parola, ubojstvima agenata, organiziranju štrajkova i sabotaža...) u Skopju tijekom bugarske okupacije 1942. Film je adaptacija romana *Pod usijanjem* (*Под усвѣтѣност*, 1957) Dimitra Soleva te prikazuje autentične lokacije Skopja – stare četvrti kao što su Čair, Debar maalo, Novo maalo, Pajko maalo, Čaršija, gradske plaže na Vardaru, Gradski park. Pucanj jest realistična slika jednoga prošlog svijeta, karakterističnih skopskih „mahala“, posvećena

¹⁰² Treba naglasiti da su, u razdoblju do početka Prvoga svjetskog rata, gradski filmovi bili posvećeni prvenstveno Bitoli, tadašnjem centru Rumelijskog područja Otomanskog Carstva, gdje braća Milton i Janaki Manaki 1905. godine čine filmske pionirske korake na Balkanu. Ne manjim intenzitetom, urbani filmovi i razglednice snimani su i u Ohridu i Prilepu i bili su posvećeni životu u urbanim središtima, staroj gradskoj arhitekturi i konobama. Iako su u Skopju postojale brojne kinodvorane i razvijena kinoprikazivačka aktivnost, tek 1928. filmska kompanija Koste Novakovića iz Beograda snimila je dokumentarce *Skoplje*, *Kosovo* i *Južna Srbija* te *Sokolski let u Skopju*. Petruševa (2014: 63 – 66) navodi da je u razdoblju između dvaju svjetskih ratova interes za snimanje u Makedoniji posebice porastao, prvenstveno zbog toga što je Skopje postalo središte Vardarske banovine u sklopu Kraljevine Jugoslavije. Brojne su filmske ekipe iz Engleske, Njemačke, Francuske i Sjedinjenih Država, kao i one iz Beograda i Zagreba, boravile u Skopju. Godine 1930. prva filmska ekipa iz Engleske snima znamenitosti u skopskoj regiji, a nekoliko mjeseci kasnije njemački je tim snimao sekvence za dokumentarno-igrani film *Balkan reporter*. Blagoja Drnkov snimio je sportske filmove 1942. godine, među kojima se ističu *Vojno konjičko natjecanje* te *Nogometna utakmica između Levskog i Makedonije*. Njemački snimatelji UFA-e snimili su ulazak vojske Trećeg Reicha u Skopje i time označili početak filmskih reportaža u Makedoniji.

„mahalskim“ herojima. Godine 1987. redatelj Vladimir Blaževski snima film *Hi-fi*, jedno od ostvarenja koje predstavlja prekretnicu u makedonskoj kinematografiji, prekretnicu koja se odnosi na to da se filmovi počinju baviti suvremenim temama, a čija analiza slijedi u ovom poglavlju.

Makedonski film nakon 1990. u ranoj je fazi postmodernizma – eksperimentatorski, antirealistički i promodernistički, što je karakteristično i za druge kinematografije 1960-ih i 1970-ih. Važnijim se ostvarenjem može smatrati *Tetoviranje* (*Тетовирање*, 1991) Stole Popova. Film je to s velikim recepcijskim učinkom koji je postao dubokim dijelom popularne kulture. Snimljen je u skopskom zatvoru Idrizovo, prema scenariju Mirka Kovača, a Živojin Pavlović javlja se kao suradnik. U filmu se pitanja egzistencije i sudbine sukobljavaju s problemima ljudske vjere, što nužno ne mora biti vjerski čin, ali ti problemi dovode junaka do etičkog sukoba. Popov koristi zatvor kako bi prikazao stanje društva te apsurd represije i nasilja. Njegovi sljedeći film *Ciganska magija* (*Gypsy Magic*, 1997) obrađuje život romske obitelji u Šutki, najvećoj romskoj četvrti u Europi u razdoblju kad su u Skopju stacionirane snage UNPROFOR-a zbog ratova u BiH i Hrvatskoj. Središnja je figura sakupljač i kupac starih predmeta Taip (Miki Manojlović), a priča se vrti oko njegove želje da svoju veliku obitelj odvede u Indiju.

U razdoblju nakon osamostaljenja nastali su i filmovi-eksperimenti koji su promovirali nove vizure i pokušaje drugačijih estetskih kodova, odnosno nastala su djela stvorena na osnovu originalnih scenarija koja su unijela određene promjene u makedonsku kinematografiju, primjerice, eksperimentalni omnibus *Svijetlo-sivo* (*Светло-сиво*, 1993) u režiji Aleksandra Popovskog, Darka Mitrevskog i Srđana Janićijevića, čija se radnja odvija u neboderu u kojem žive protagonisti filma, a dizalo je mjesto gdje se ti čudni i neobični ljudi svakodnevno sreću, *Maklabas* (*Маклабас*, 1998) Aleksandra Stankovskog, zatim *Naopako* (*Превртено*, 2007) Igora Ivanova-Izija, jedan dio *Sjenki* (*Сенки*, 2007) i *Majke* (*Мажки*, 2010) Milča Mančevskog, dogma *Boli li?* (*Боли ли?*, 2007) redateljice Anete Lešnikovske, *Punk nije mrtav* (*Панкот не е мртов*, 2011) Vladimira Blaževskog, omnibus *Skopje Remixed* (2012), *Treće poluvrijeme* (*Трето полувреме*, 2012) Darka Mitrevskog te u segmentima *Medena noć* (*Медена ноќ*, 2015) Ive Trajkova, *Bagra* (*Џган*, 2016) Vardana Tozije itd.

Gradski tekst Skopja napisan je, izbrisan i prepisivan tijekom sedam desetljeća i teško je stvoriti i realnu i filmsku sliku o gradu. Zato i razumijevanje urbanih slika treba biti

kontinuiran proces, a ne već ostvarena činjenica (usp. Lukinbeal i Kennedy, 1997: 42 – 43). Slika se konstantno mijenja kako bi predstavljala vrijednosti, stilove i situacije novih generacija i u makedonskom filmu, ali portret grada u filmu često se usredotočuje na antiurbani osjećaj.

U odnosu na filmsku reprezentaciju skopskog potresa, film *Memento* (1967) u režiji Dimitrija Osmanlija jedini je dugometražni igrani film posvećen ovom događaju. Osmanli daje humanističku projekciju skopskog potresa putem priče u kojoj dominira koncept globalne metafore, a čiji se sadržajni odnosi kreću na univerzalnoj relaciji između života i smrti, odnosno ljubavi i smrti. Priča se fokusira na Susret solidarnosti, memorijalnu kulturnu i sportsku priredbu koja se održava svake godine u Skopju na obljetnicu potresa. Među gostima nalazi se i poznati berlinski dirigent Vili Miler (Stevo Žigon) koji nije prvi put u ovom gradu. Iz retrospekcija saznajemo da je Miler samo jedan dan prije potresa prošao kroza Skopje te je tom prilikom upoznao studenticu Janu Sotirovu (Renata Freinskor). Tih nekoliko dana koje su proveli zajedno ispunjeni su svojevrsnom reminiscencijom Jane o doživljenoj obiteljskoj tragediji, o vlastitim skitanjima i traženju načina da ponovo započne život zaustavljen na dan potresa. Mogućnost da ode s Milerom privlačna je, no Jana ipak ostaje u Skopju. Njezino je mjesto pokraj momka za kojeg je vezuje istinska ljubav. *Memento* je rađen prema pristupu i estetici filma *Hirošima, ljubavi moja* Alaina Resnaisa, gdje se kroz ljubavnu vezu uspostavlja odnos s traumatičnim kolektivnim iskustvima i vlastitom prošlošću. Lik Vilija također je tragično obilježen ratnim pustošenjima pri kraju rata u Njemačkoj kada je u bombardiranju izgubio svoju obitelj. Ovaj će događaj isplivati u njegovu psihi kada se on nakon nekoliko godina bude našao u Skopju povodom Susreta solidarnosti. Za snimanje *Mementa*, Dimitrije Osmanli bio je inspiriran glazbom *Rapsodija za Skopje* skladatelja Aleksandra Džambazova pa u filmu njemački dirigent nastupa na komemorativnom koncertu u Skopju i izvodi *Rapsodiju*. U filmskoj transpoziciji prostora, koji ima aktivnu dramaturšku funkciju u danom kontekstu filmske priče, primjetna je njegova dokumentarna faktura. Tretman starog Skopja postoji od početka filma: mjesto gdje se nalazi Janina kuća ostaje zabilježeno u fotografijama kada Vili za uspomenu fotografira Janu. Zatim ostaju zabilježeni prizori grada u ruševinama i opustošeni životni prostori neposredno nakon katastrofe i nov grad koji raste nakon nje: „U filmu se prostor predstavlja kao kinematografska konstanta, uglavnom indiferentna na doživljaje likova, ali ponekad prijeteća za njihove osjećaje i čak destruktivna za njihove sudbine“ (Čepinčić, 1992: 212). Jedna od

tema *Memento* kozmogonijski je čimbenik i u trenutku će se jezgra ove situacije naći na području Skopja.



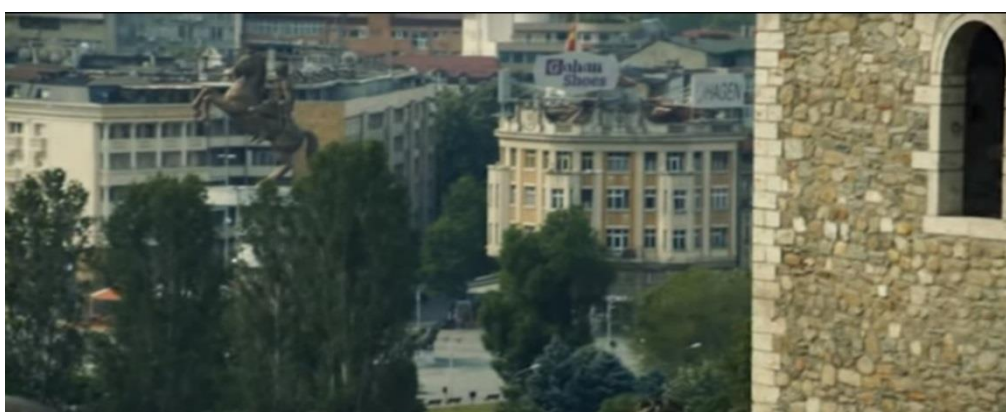
39. *Memento* (Dimitrije Osmanli, 1971). Kadar iz filma.

Osmanlijev film varijacija je žanra (odnosno više njih, ali ponajviše glazbene melodrame) o spomenutoj nacionalnoj traumi potresa. Prema priči koju su napisali Osmanli, Jovan Boškovski i Taško Georgievski, redatelj uspijeva stvoriti film koji je istodobno „lokalno“ i dubinski povezan sa sveopćim nemirom jugoslavenskog filma tih godina. Film se uklapa u medijsku recepciju i alternativnu liniju igrane produkcije u tom razdoblju, stoga nije slučajno da je Jana, kao glavni lik, televizijska voditeljica. Elegičnost sjećanja stvara jedno od najdirljivijih djela koje uspijeva dotaknuti taj period (kao i Mimičin *Ponedjeljak ili utorak*) te ulogu televizije kao istinitog/lažnog odraza stvarnosti.

Točno u periodu agresivne „antikvizacije“ centralne gradske jezgre, redatelj Darko Mitrevski snima svoji treći dugometražni igrani film *Treće poluvrijeme* (*Трето полувреме*, 2012). Nakon filma *Zbogom dvadeseto stoljeće* (*Збогом на дваесеттумот век*, 1998), koji režira s Aleksandrom Popovskim, i *Balkan-kana* (2005), Mitrevski obrađuje istinitu priču koju je prvi put predstavio u svojoj dokumentarnoj seriji *Dosje Skopje* (*Dossier Skopje*, 2000). Riječ je o priči o mladoj Židovki Neti Koen (u filmu je Rebeka Koen, a glumi je Katarina Ivanovska) koja se udala za Makedonca, što ju je spasilo od deportacije u koncentracijski logor 1943., kao i o nogometnom klubu „Makedonija“ koji je postao pobjednik Državnog prvenstva tijekom bugarske okupacije.

Nogometni klub „Makedonija“ metonimija je cijele nacije koja na kraju filma bježi u planine pridružujući se partizanima i čuvajući „makedonštinu“. Sve je to povezano s ovim desetogodišnjim projektom reformiranja i ponovnog konceptualiziranja makedonskog identiteta. (Hristova, 2015)

Film govori i o malo obrađenoj temi u balkanskom filmu općenito – o Holokaustu, jer su u najvećem dijelu makedonskih i balkanskih filmova prikazane muslimanske manjine. Ljubavna priča, iako glavna narativna linija, ipak omogućuje dublji pogled prema atmosferi i povijesnim događajima u okupiranoj Makedoniji i predstavlja mikrokozmos velikih događaja u tadašnjem društvu, odnosno sudbinu nogometnoga kluba čiji je trener njemački Židov. Problem nastaje još u samom početku – film otvaraju kadrovi današnjega „novog“ Skopja s divovskim kipom Aleksandra Velikog na konju i nekoliko spomenika oko njega dok se u pozadini vidi Milenijski križ na planini Vodno koji je, vjerojatno još 2003. kad je izgrađen, najavio što će snaći grad. Prema Tomislavu Osmanliju, križ na Vodnom lajbahovski je znak zakašnjelog stila „retrogradizma“.



40. *Treće poluvrijeme* (Darko Mitrevski, 2012). Početna scena, kadar iz filma.

...najveći doseg klerikalne tehnokulture – križ na Vodnom, prvi etnoklerikalni kič koji visi iznad grada (i koji svijetli za razliku od novih spomenika koji prskaju vodu, mijenjaju svjetla, sviraju), postavljen iznad metropole da bi označio, u jednoj ludoj bitki za konfesionalnim obilježavanjem teritorija i trošenjem novca za novostvorene crkve, džamije... (Osmanli, 2011: 114).

Znakovi i simboli igraju ključnu ulogu pri konstruiranju ideje o novoj zajednici i obilježavanju njezina teritorija. Makedonija nije slučajno ponovo otkrila svoju religioznu prirodu, u cijeloj zemlji izgrađen je ogroman broj pravoslavnih crkava i križeva. Paralelno s ovim građenjem makedonskog identiteta, albanska manjina – koja se stalno povećavala – koristila je slične strategije kulturne prisutnosti. Nove džamije i minareti definirali su teritorij i označavali granice.

U *Trećem poluvremenu* ostarjela Rebeka vraća se u Skopje i svojoj unuci prepričava priču o svom zaljubljanju i bježanju pred naletom Drugoga svjetskog rata. U jednoj sceni ona prolazi Kamenim mostom prema Staroj čaršiji (jedina dva simbola Skopja koja nisu bila obuhvaćena projektom dogradnje i bojanja). Iako je priča vezana za Skopje i skopski

nogometni klub, velik dio filma snimljen je u Bitoli i Ohridu jer u Skopju nije ostalo ništa autentično iz tridesetih i četrdesetih godina. Tako bi Ohridsko jezero trebalo „glumiti“ gradske plaže pored Vardara, Željeznički kolodvor u Bitoli zgrada je duhanskog monopola u Skopju, gdje je 7000 Židova deportirano u Treblinku. *Treće poluvrijeme* pripada vrsti tzv. filmova nostalgije (*la mode retro*), kako ih definira Fredric Jameson (1988: 202 – 203). Ova vrsta filmova mijenja strukturu čitavog pitanja o pastišu i projicira ga na kolektivnu, društvenu razinu, gdje se očajničko nastojanje da se prisvoji prošlost koje sada nema prelama kroza željezni zakon promjene izgleda i nastajuće ideologije „generacije“. Tako film-nostalgija, kao u ovom slučaju, nije stvar starinskog „reprezentiranja“ povijesnog sadržaja, već „prošlosti“ pristupa stilističkom konotacijom te prenosi „prošlost“ ulaštenim kvalitetama reprezentacije (*image*), a „način tridesetih“ ili „način pedesetih“ atributima mode. U *Trećem poluvremenu* Skopje je simulakrum, a virtualni svijet lažne vrijednosti i megalomanske dimenzije istisnuo je onaj mali, pravi i ljudski grad. Istinska vanjska sadašnjost sa svojim kontradiktornostima i ambivalentnostima imitira se i interpretira. Prema Milanu Mijalkoviću (2011: 86), nova zgrada kazališta igra je između vizualizirane (renderirane) replike i originalna pročelja te enterijera *a la* Tony Montana, hibrid između izgubljene prošlosti i dekadentna nova identiteta *a la Scarface*.

Memento i *Treće poluvrijeme* odabrani su zbog dvije velike promjene Skopja, gradskog pejzaža i njegovih stanovnika. U nastavku su analizirani filmovi koje karakterizira specifična redateljska estetika i eksperimentiranje sa žanrovima, svakako i zbog toga što Skopje, i lokacijski i kao lik, sudjeluje u filmskoj priči.

Četvrti igrani film Milča Mančevskog *Majke* (*Majku*, 2010) simulacijski je amalgam između dokumenta i fikcije, fotografije i onoga što je fotografirano, životne i/ili filmske istine, originala i kopije, umjetnosti i života. Film *Majke* govori o prirodi istine i prirodno je u njemu upotrijebiti razne oblike snimanja i manipulacija: snimanje i manipuliranje onime što smo već snimili, stvaranje, ponovno stvaranje i manipulacija poviješću. *Majke* je triptih, sastoji se od dvaju igranih dijelova i jednoga dokumentarnog dijela – *Skopje*, *Mariovo* i *Kičevo*. Kao i u Mančevskijevom prvom filmu *Prije kiše*, tri su priče naizgled nepovezane. Riječ je o filmskoj priči povezanoj mrežnom naracijom. Prema Janici Tomić (2010: 51), mrežna naracija (*network narrative*) naziv je za vrstu filmske priče, posebno frekventnu od ranih 1990-ih, koja spaja više međusobno neovisnih ili samo tangencijalno povezanih narativnih linija, često sjedinjenih prostorno-vremenskim okvirom, odnosno tematskim paralelama. Najviše pažnje kod makedonske javnosti privlači treći dio filma, dokumentarni

film o jednom novinaru iz Kičeva koji je osumnjičen za ubojstvo nekoliko žena te je nakon uhićenja umro u zatvoru u Tetovu pod nerazjašnjenim okolnostima. U dokumentarnom filmu, čije je snimanje trajalo godinu dana, Mančevski pokušava saznati istinu o ovom čovjeku koristeći materijal iz policijske istrage – razne izjave, dokumente, vještačenja, strašne fotografije i snimke poluraspadajućih ženskih tijela koje je policija pronašla na deponijima izvan mjesta Kičeva. Film *Majke* može se promatrati kao okvir ili kao uokvirena fotografija, a potrebno je vrijeme kako bi se vidjela perspektiva i ono što se prikazuje. U filmu Mančevski zapravo počinje fotografijama i ide dalje: od predstavljanja stvarnosti (materijalnog i konačnog ostvarivanja poruka kao denotacija i konotacija) ide prema tumačenju stvarnosti te predstavlja jednu vrstu produžavanja serijalnosti u formi akumulacije mnoštva fotografija iz svojega projekta *Ulica*¹⁰³ iz 1999. godine.

Film treba funkcionirati kao triptih, koji vidimo u pravoslavnim hramovima i muzejima, gdje sva tri dijela čine cjelinu i funkcioniraju međusobno. Tri slike funkcioniraju i posebno, ali priča se bilježi samo ako se gleda kao cjelina. Kada ih gledate jednu pored druge, njihove se razlike vide, ali vidi se i njihova sličnost. (Mančevski, 2012: 18)

Skopje u filmu *Majke* vidimo u prvom dijelu filma čiji je naslov jednostavno – *Skopje*. Ovaj dio filma traje petnaestak minuta i uvod je u ostala dva dijela. Prvi segment počinje panoramom Skopja i njegovih krovova i zgrada, a svaka od tih zgrada signalizira postojanje stotina ljudskih sudbina koje se kreću na bezbroj načina, koje je nemoguće uhvatiti slikama i njima ih prenijeti.

Uzastopni rezovi omogućavaju brze poglede na razna mjesta ovog svemira: krupni plan nogu u igri ili naprtnjače koja se baca na hrpu ili dječaka koji gledaju djevojku snimljenu na mobitelu ili djevojaka koje vise naglavce u svojim gimnastičkim pokušajima. Ove slike kreiraju visoku energiju tog prostora. (Crnković, 2015)

Početna priča o relativno nevinoj dječjoj laži već u prvim kadrovima prikazuje glavnu preokupaciju ljudi iz glavnoga grada, a pomoću njih – i onih iz provincije. Dok neka djeca igraju košarku, druga igraju „gumi-gumi“, netko im baca smeće, a treća smišljaju priču o manijaku i sama odlaze policiji. „Priče djevojčica o ‘manijaku’ budalaste su i nevine, a njihovo surovo optuživanje nevina čovjeka izgleda gotovo kao anegdotski mali incident, smiješan u svom folklornom i humorističnom opisu, podsjetnik na Fellinijev *Amarcord*“

¹⁰³ Zbirka fotografija *Ulica*, nastala 1990-ih godina na brojnim geografskim lokacijama, ilustrira puls urbanog života. Predstavljena je 1999. godine u Muzeju suvremene umjetnosti u Skopju. Dostupno na: <http://www.makedonika.org/milcho/Sliki.htm>, posjet: 16. lipnja 2015.

(Kolozova, 2015: 358). To je tmurna priča o opsesiji malih, umjetnih i prebrzo odraslih djevojčica i prezauzetih roditelja. U filmu se jasno prepoznaju lokacije iz centra Skopja – Gradski Zid, u blizini jedne od najpoznatijih slastičarnica „Eskimo“ i Škole Goce Delčev, Bulevar partizanskih odreda, panorama hotela Holiday Inn, zgrade kod Gradskoga trgovačkog centra i trg. Slici urbanoga kaosa Skopja, protuteža je drugi dio u kojem skupina filmaša odlazi snimati dokumentarni film u jedno gotovo napušteno selu u Mariovu.



41. *Majke* (Milčo Mančevski, 2010). Skopje, fotografije iz filma.¹⁰⁴

Tu Mančevski ne odstupa od svojih estetskih afiniteta povezanih s makedonskim pejzažem, slično postupku u njegovim prethodnim trima filmovima: *Prije kiše*, *Prašina* (Прашина, 2001) i *Sjenke* (Сенки, 2007). Brz tempo grada nezamisliv je u tišini planina. Sam pejzaž odlikuje se širokim vidicima i otvorenim praznim nebom, bez ljudske prisutnosti, i vrlo je različit u odnosu na kaotične ulice Skopja. Scene u gradu tamne su i nabijene za razliku od onih iz Mariova gdje Sunce stvara figure i ocrta obrise kao u slikama Caravaggia.

U filmu *Majke* fokus je na načinu kako je realnost snimljena i kako se njome manipulira te na formiranju mitova. Film ima različite oblike dokumentiranja: fotografije iz

¹⁰⁴ Izvor: *Mančevski* (2015: 362)

mobilnog telefona, zvuk i film koji je snimila ekipa, obiteljske fotografije, videosnimke, policijski materijal, televizija, mrežne vijesti, reklamna izlaganja itd. Mančevski (2012: 21) je više puta naveo Roberta Rauschenberga (1925 – 2008) i njegovo apstraktno slikarstvo i skulpture (Rauschenberg u seriji slika *Combines* isprepliće fotografske i dokumentarne vizije te ih prikazuje u poznatom autorskom serijalu *Making It Big*, a ondje prikazuje i performans, nastao pod utjecajem američkog filmskog *undergrounda* i njegovih predvodnika Jonasa Makesa, Maye Deren, Kennetha Angera). Njegovo apstraktno slikarstvo i skulpture ujedno su bili i najava stvaranja *pop-arta* na čelu s Warholom. Na formalnom planu prepoznajemo dokumentarne indikacije, aluziju u samoj priči, jer likovi (Ana Stojanovska, Vladimir Jačev i Dimitar Gjorgjievski) odlaze snimati dokumentarni film. Jedina dva stanovnika u selu (Ratka Radmanović i Salaetin Bilal) simuliraju amatere (dokumentaristička simulacija). Ambijent je slika i prilika dijela makedonske stvarnosti – strašnog samouništaavanja mnogih napuštenih sela u kojima žive samo stari ljudi koji već umiru, nema mladih brakova koji će donijeti pomladak i nema galame djece u školama koje ne postoje. Mladi su otišli u velike gradove, Skopje je postalo nepoznato, ostale su u njemu samo priče o rano izgubljenoj/žrtvovanoj novoj generaciji, generaciji otupjela morala i odgovornosti i o mladima koji odlaze u inozemstvo; priče o akutnoj svjetskoj krizi i neizvjesnoj potrazi za boljim životom jer se jedan ruralni dio Makedonije, nažalost, već davno ugasio, nema povratka i šanse za bilo kakvu budućnost.

Tekstura svake scene nevjerojatnih je slojeva: od klaustrofobičnih gradova koji se guše u vlastitu smradu pa sve do sela koja su se raspala. Planine, definitivno obilježje makedonskog pejzaža, nisu samo lijep kadar – one postaju bijeg iz grada, utočište. Prikazane su kao mogući alternativni prostor, mjesto u suprotnosti s hijerarhijom koja se nalazi u gradu i unutar države kao cjeline. Grad je pak mikrokozmos društva, simbol problema koji definiraju postsocijalističke države: nasilje, raspad obitelji, nedostatak mogućnosti za mlade, nedostatak smjera i nedostatak smisla. Grad više nije središte industrijalizacije i modernizacije i malo je u njemu nade za ljude koji dolaze sa sela. Grad predstavlja postsocijalističko razočaranje i suvremenu krizu dok su planine bezvremenski simbol identiteta u razdoblju tranzicije i turbulencije (usp. Hristova, 2015). Gledane kao mjesto otpora i konceptualizacije nacije, planine su odavno kamen identiteta u regiji. One su služile kao zaštitnici lokalne kršćanske kulture u osmanskome razdoblju. Priroda i planine na taj su način sučeljeni s gradom – produktom modernizacije, mješavinom socijalističke urbanizacije i zapadnih utjecaja. Kao rezultat toga, planine su dodatno mitologizirane kao tradicionalno,

predmoderni, kao „čist“ simbol etničkog identiteta, a to se u ovom trenutku doživljava kao ono što globalizacija ugrožava. Ovdje zapravo počinje otkrivanje jaza između umjetnosti i života. Majče (Ratka Radmanović) govori o jednom vremenu i o folkloru koji nestaje u vihoru tehnološko-društvene promjene, poput onih crno-bijelih zapaljenih fotografija na samom početku filma. Čak se i aluzija trupa „starca“ sa žrtvama u trećem dijelu filma može smatrati onom karikom koja povezuje dokumentarni produžetak filma. Fotografije, kao veza između dvaju dijelova, postavljaju pitanje o autentičnosti i istinitosti „slučaja“ koji će biti otvoren: pitanje pouzdanosti. Autentičnost nekog predmeta srž je svega onoga što on prenosi od svog postanka: od svoje materijalne postojanosti do svoje vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva. Kako se to temelji na materijalnom trajanju, u reprodukciji je, gdje je čovjek lišen prvoga, poljuljano i drugo: vrijednost povijesnog svjedočanstva. Doduše, samo to, ali tako se počinje gubiti i vjerodostojnost stvari. U *Umjetnosti mehaničke reprodukcije* Benjamin kaže da je fotografija vratila auru izvornosti. Benjaminov slavni argument o gubitku ili propadanju aure moderne uvijek je samo polovica priče: argument nije uspio jer je sama modernizacija stvorila početni auratski učinak. Danas je digitalizacija ta koja čini „originalnu“ fotografiju auratskom. Mančevski stavlja naglasak na sinkopu scene, na trulo/mrtno tijelo starca, te ističe, u već spomenutom asocijativnom tijeku svijesti, da je ono preslika morbidnih scena unakaženih mrtvih tijela staraca zamotanih u vreće, žrtava serijskog ubojice.

Kao i kod Antonionija u *Povećanju*, Mančevski vidi umjetnost kao „preinačavanje“ stvarnoga. Umjetnička intuicija na svoj način tumači stvarnost izazivajući između objekta koji se promatra i promatračkog senzibiliteta igru odnosa, zbog koje se ponekad veza između dviju dimenzija uspostavlja i mimo svjesne volje umjetnika – stvaratelja. Istina je upravo u fikciji, pod uvjetom da bude prihvaćena kao istina (usp. Commuzio, 1969: 33). Dakle, konačno ulazimo u treći segment – surov dokumentarac o „serijskom ubojici“ Vladi Taneskom. Ideja o laži svake istine i istine o svakoj laži dobiva snažnu postmodernističku i poststrukturalnu dimenziju. Ovaj treći dio filma ponekad je bizaran i patetičan te humorističan, ali to samo naglašava potrebu za time da se iz osobnih „demokracija“ stvaraju vlastite istine. Mančevski razigrava autentičnu dokumentarnost i kod njega sudionici, kao glumci naturščici, igraju sami sebe u jednom totalnom autentičnom slučaju koji je mogao biti igrano rekonstruiran, ali Mančevski je bio svjestan toga da bi igranom strukturom oskrnavio dragocjen faktografsko–dokumentarni materijal. Pritom je u finale ubacio kadar sinkope iz prve i druge priče u treću, a s tim ciljem imao je alibi za igrano-dokumentarni omnibus-esej.

Taneski ne samo što je pisao o serijskom ubojici (uključujući tekst *Istraga se odugovlači*) nego i kritizira policiju zbog vrlo loše istrage, a i posjećivao je obitelj žrtava odmah nakon njihova nestanka, a prije nego što su njihova tijela pronađena. Od obitelji je tražio izjave, informacije i fotografije žena kako bi mogao pisati tekstove. Obitelj mu je, s obzirom na to što je tražio, odmah izlazila u susret. Priča o Taneskom obilazila je cijeli svijet: novinar koji ubija noću, a tijekom dana piše o ubojstvu (usp. Bilefsky, 2008). Gledatelj postavlja pitanje je li ovo moguće. Je li se ovo stvarno dogodilo?

Recepcija u stanju rastresenosti, koja se sve očitije zamjećuje na svim područjima umjetnosti i predstavlja simptom dubokih promjena percepcije, našla je u filmu svoj pravi instrument djelovanja. Film je svojom šokantnošću upravo pogodan za taj oblik recepcija. One ne potiskuju samo kulturnu vrijednost dovodeći publiku u položaj ocjenjivača, već i time što ocjenjivački stav u kinu ne zahtijeva pažnju. Publika je ispitivač, ali rastreseni. (Benjamin, 2006: 29)

Ono što smo opservirali iz filma koji je snimljen prema istinitu događaju, visoko je artifičijelan konstrukt. Vidimo glumce koji prenose riječi koje je napisao scenarist, a glumci i krajolik snimljeni su na način koji su determinirali redatelj, snimatelj i produkcijski dizajner. Ipak, kao što smatra i Benjamin, filmski prikaz realnosti za današnjeg čovjeka neusporedivo je značajan jer pruža aspekt realnosti u kojem je aparat nevidljiv i koji ima pravo zahtijevati od umjetničkog djela, a upravo na temelju najintenzivnijeg prožimanja umjetničkog djela i aparature.

Preko ispitivanja i mediji ljudi zapravo sudjeluju u burlesknom uprizorenju političkog polja, koje je hiperreprezentativno za ama baš ništa. Postoji nekakva vrsta ushićene radosti svojstvene spektakularnoj ništavosti, a posljednji je njegov oblik onaj statističke kontemplacije. Nju pak, kao što znamo, uvijek prati duboko razočaranje – neka vrsta razočaranja koju izazivaju ispitivanja usisavajući svekoliko javnu riječ, prekidajući svaki izražajni proces. Očaranost koju oni izazivaju odgovara neutralizaciji prazninom, vrtoglavicom koju ispitivanja izazivaju anticipacijom slike svekolike moguće stvarnosti. (Baudrillard, 2001: 93)

U svojoj jezgri inspiracije, Mančevski kreće od neodoljivosti jednoga autentičnog slučaja misteriozne smrti osumnjičenika u zatvoru, serijskog ubojice i psihopata, novinara Vlade Taneskog, koja se prema zakonima filmske dokumentaristike smatra najzahvalnijom bazom nadgradnje fikcije dokumentaristikom, a čiji je alibi: *based on a true story*. Mančevski iz trećeg dijela – koji je nositelj cijelog filma – gradi generalno mjesto filmske ideje riječima: „every story is true, one of them is real“ („svaka je priča istinita, jedna je od njih realna“)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ *Mothers* DVD info (2012)

Ili, kao produženo tumačenje i ucertan cilj autora, njega u filmu zanima samo istina: „the true, only the true and nothing but the true“ (usp. Mančevski, 2012: 18). Pritom, u potrazi za istinom i u suočavanju s njom, autor pokazuje/sugerira nam da istina ipak boli, ali ako se traži šansa da se dođe do istine i ako se istina sazna, onda dolazi do jedne vrste oslobođenja, a ako se ne traži istina, što je zapravo najstrašnije, onda nastaju moralna sljepoća, duševni mrak i tišina koja stvara težinu na savjesti društva i individua koje su uključene u događaje.

Stari slogan „Stvarnost nadilazi fikciju“, koji je još odgovarao stupnju nadrealističke estetizacije života, nadiđen je: više nema fikcije s kojom se život može suočiti, makar i pobijedio u tom suočenju, svekolika je stvarnost prešla u igru stvarnosti – radikalno razočaranje, stupanj cool i kibernetika zamijenili su stupanj hot i onaj fantazmatike. (Ibid.: 105)

„Moderni“ čovjek želi raditi i biti prisutan u svojevrsnom simulakrumu, ponajprije medijskom. *Majke* snažno naglašavaju duboku zaglavljenost u socijalnu distrofiju u postindustrijskoj alijenaciji. Filmom *Majke* Mančevski je napravio korak dalje koji se odnosi na beskompromisni kritički stav prema društvenoj eroziji, kao i prema eroziji vrijednosti u modernom makedonskom životu. Na području angažirane umjetnosti, ovaj segment svakako ima svoju težinu. *Majke* su nekonvencionalan film, i to ne samo zbog strukture – dva igrana dijela i jedan dokumentarni – nego i zbog eksperimentalnog istraživanja i zbog načina na koji takva struktura funkcionira kao cjelina. Film *Majke* lijepa je umjetnost za ružnu stvarnost. Zato je nešto više od filma koji stvara muku jer je slika o nagom životu u Makedoniji ogoljena.

Ubrzo nakon premijere Mančevskijeva filma *Prije kiše* i nakon filmova tzv. balkanskog stila samoegzotizacije koje je upravo Mančevski promovirao, u Skopju se počinje snimati jedan eksperiment koji će u jednom dijelu biti parodija filma Mančevskog. Riječ je o filmu *Maklabas* (Маглабас, 1998) likovnog umjetnika Aleksandra Stankovskog. Kiparica i etnologinja Aneta Svetieva u osvrtu posvećenom makedonskoj likovnoj sceni i identitetu ističe lucidnu parodiju i estetiku urbanog folklora i *undergrounda* u *Maklabasu* jer film započinje slikom pejzaža i folklornom glazbom.

U nekoliko se navrata susrećemo s novim folklorom glavnoga grada, obojanog u obnovljene obrede bacanja križa u vodu, zvuk stare i nove narodne glazbe iz kazetofona, vraćanje, gatanje i sl. Likovi su međusobno povezani nekakvim biznisom i funkcioniraju kao da imaju ugrađene čipove globalne kontrole. Njihov je identitet složen, istodobno i privatn, tajan, simboličan, izgubljen. (Svetieva, 1998)

Maklabas je film koji je, zbog svoje vizije Skopja (ili, prema autoru, iskrivljeno „Skotje“), nadasve dokument o jednoj stvaralački izuzetno živoj *underground* sceni Skopja

od 1980-ih do sredine 1990-ih godina. Film je oko sebe skupio značajan broj poznatih osoba iz skopskoga umjetničkog bastiona. Sniman je u razdoblju od četiri godine, u vrijeme potrebe za herojskim idejama, pada jednog sustava i početka nečega novog. Predstavlja istinski produkcijski pothvat i danas; sniman je 12 mjeseci s gotovo nikakvim financijama, nakon čega slijede četiri godine postprodukcije i pokušaji njegova prikazivanja. Prvotno je snimljen VHS-tehnikom, nakon čega je, pomoću tadašnjih čelnika u Ministarstvu kulture, prebačen na filmsku vrpцу. Čitava društveno-politička situacija u vrijeme snimanja – rat na prostorima bivše Jugoslavije, tranzicija i nova demokracija – predstavlja samo veliko slikarsko platno Stankovskog. Kontekst jest i razlog zbog kojeg koristi svoje prijatelje i suradnike za svoj eksperiment (s iznimkom Mirče Donevskog kao profesionalnoga glumca). U *Maklabasu* Skopje je protagonist, ali nije, za razliku od ljudskih karaktera, fiktivan. U *Maklabasu* Skopje stoji rame uz rame s romantičarima i ekolozima, a u njemu je predstavljen i supkulturni milje šljama, podzemlja, marginalnih faca. *Maklabas* je istinski primjer hipermedijalnosti, kinematografski kolaž sastavljen od nekoliko medija, ali i hiperžanrovski film koji je eklatantan primjer postmodernizma u novom makedonskom filmu – triler, detektivska priča, performans, od mitologije do znanstvene fantastike. Koncipiran je kao velik mozaik scena koje korespondiraju jedna s drugom, kao filmski kolaž u kojem je svaki dio u kontekstu apstraktna čudotvorna minerala „Zeleni dijamant“.

Kinematografski gradski pejzaž shvaća se kao tekst koji prikazuje i dramatizira identitet dok su promjene tekstualne strukture analogne restrukturiranju transkulturalnog identiteta. Imanentne tekstualne transcendencije, opisane terminima kao što su patvorina i intertekstualnost, koje daju tekstu strukturu palimpsesta, analogne su promjenama identiteta koje podrazumijevaju obnovu tradicije kada se govori o prošlosti. (Daković, 2010: 62)

Stankovski, kao jedna od utjecajnijih osoba toga skopskoga (makedonskoga) *undergrounda* u osamdesetima i devedesetima, kao dio umjetničkoga kolektiva *Zero*¹⁰⁶, prihvaća produciranje

¹⁰⁶ Postanak kolektiva *Zero* smješta se u početak 1980-ih kad se sjedište Likovne akademije premješta iz prostorija srednje umjetničke škole u zidine Suli Ana u Staroj skopskoj čaršiji, gdje se nalazi i danas, te kad se pojavljuje praksa ispijanje čaja po okolnim čajana među određenom skupinom studenata. Druženje mladih umjetnika u čajani „Galerija 7“ i njihovo eksperimentiranje drogama (hašiš, LSD) rezultiralo je plodnom umjetničkom *underground* aktivnošću, radikalnom za to vrijeme. Prvi konceptualni performans ove družine – koji su organizirali Stankovski, Konča Pirkovska i Perica Georgiev-Pepsi – obuhvaćao je žive žabe i veliku količinu polikolora. Nešto kasnije Stankovski i Milčo Mančevski, koji se tek vratio iz SAD-a, u galeriji „25. maj“ (današnji Mladinski kulturni centar) organiziraju performans inspiriran njemačkim konceptualistom Josephom Beuysom, naslovljen *Kako živom zecu objasniti performans Josepha Beuysa: Kako se mrtvom zecu objašnjavaju slike*. Ipak se službenim početkom grupe *Zero* smatra 1985. godina, a njezino prvo institucionalno pojavljivanje velika je izložba *Ekspresija, gest, akcija* u Muzeju Makedonije: „Grupa *Zero* izbacivala je svoju umjetnost bez velikih pretenzija o tome što ta umjetnost treba predstavljati i koliko ta umjetnost vrijedi u

filma s idejom o simuliranom (fiktivnom) dokumentarcu koji bi trajao 15 – 20 minuta. No tada se rađa ideja o planinskom čovjeku Maklabasu u Maudoniji (Makedoniji), svojevrsnom balkanskom ekvivalentu tibetanskoga snježnog čovjeka Jetija, sjevernoameričkog Big Foota ili Sasquoshea. Trajanje sirova materijala iznosilo je čak 70 sati, no krajnji je proizvod zapakiran u jedan sat i 53 minute. Priča u *Maklabasu* pripada trileru, detektivskom filmu, *pop-artovskom undergroundu* s elementima znanstvene fantastike – kao eklatantan postmodernistički žanr s kretanjima i brzinom karakterističnom za videoigre. Film je svojevrsan *SF* s etnoelementima, interferiranje socijale, prije svega, u postupku, ne završava u samoj narativnoj konstrukciji, nego se nastavlja u smjeru jednoga socijalnog eksperimenta na sličan način kao u srpskom filmu *Geto*. Stankovski za glumce koristi svoje prijatelje naturščike koji igraju razne uloge u filmu te ujedno koristi i razne ulomke iz svojih djela realiziranih u drugim umjetničkim disciplinama: slike, odlomci scenarija, fotografije. U Stankovskijevim pričama akteri funkcioniraju kao nositelji kulta ličnosti koji raspolažu titulama, funkcijama i moćima u određenoj kulturnoj i socijalnoj sredini. Umjetnički videoradovi u *Maklabasu* i njihova naglašena hipermedijalnost razgrađuju narativnu stranu filmske slike i narušavaju našu spokojnu ideju o onome što gledamo te nam pokazuju hiperrealnu sliku onoga što se zbilja zbiva. Elementi videoarta mogu biti odgovarajuća zamjena (čak i bolja) kako regularnih specijalnih efekata, tako i značenjskog sadržaja koji ti elementi nose. Granica između realnog i fantazije često se puta pomiče na jednu ili na drugu stranu. Priča govori o stvarima koje se realno događaju u svijetu i u našoj svakodnevnici, ali njihovo lociranje u kategoriji „mitskog prostora“ doprinosi tome da ih primamo kao izmišljene.

Maklabas je medijska simulacija dječjeg rituala „Kamaj“¹⁰⁷, u njegovu se stvaranju vrši jedna kognitivna represija u odnosu na socijalne konvencije, a na račun toga razvija se magijska svijest, slična onoj koju djeca razvijaju u procesu svojih kolektivnih igara te putem tih igara odbacuju represivnu autoritarnost odraslih. Zahvaljujući dječjoj igri, počeo se razvijati scenarij – vječita borba između Dobra i Zla (djeca se igraju Indijanaca i kauboja, partizana i Nijemaca, bandita i policajaca). Pozicija čitave te scene i stvaranje *Maklabasa* polazi od nekompromitiranih, halucinantnih pozicija: prva od dječje mitološke kulture, a

strukturama bilo kojeg sustava vrijednosti. Sada, promatrano s određenom vremenskom distancom, mogu reći da je to razdoblje bilo renesansa skopskoga kulturnog podzemlja“. (Stankovski, 1995)

¹⁰⁷ Sama je igra izravno inspirirana filmskom industrijom i sadrži čitav sustav personalnih i kolektivnih strategija koje u izvjesnom segmentu obuhvaćaju i „proizvodnju“ artefakata (oružje, maske, odjeća, lokacije), slično materijalnim simulacijama u filmu.

druga od pozicije anarhoidnih, spiritualnih, romantičnih, šamana, hakera, ekologa pjesnika i znanstvenika. I kao kronotope (gradski muzej, zgrada Makedonske opere i baleta, zooški vrt), i kao dijegezu (oporbeni miting), ali i kao likove, Stankovski koristi „realna“, dokumentarno posvjedočena mjesta, ljude i događaje. Time pokazuje konstruiranost filma dok, stavljajući je u filmski, nerealni kontekst, pokazuje i koliko je „tanka“ naša realnost u svojoj neproblematiziranoj zadanosti. *Maklabas* je pravi skup tada mlade makedonske intelektualne elite koja u „igri“ nazvanoj „film“ iskazuje samu sebe i svoju ideju o drugačijem svijetu. Sav taj „proizvod“ mizanscenski i likovno oblikuje Aleksandar Stankovski pomoću kamere, računala i montažnog stola. *Maklabas*, premda je za konzervativnu filmsku sredinu kao što je makedonska blago rečeno neobičan, funkcionira sasvim solidno. Vjerojatno bi najbolje objašnjenje čitava procesa snimanja i nastajanja Maklabasa bilo upravo ono filmologa Petra Volnarovskog koji koristi termin „art-terorizam“:

Primjerice, prosvjedi studenata na sveučilištu, politička okupljanja, koncerti, čak i obred bacanja križa u vodu, s Vladikom u filmu kao statinom! A kod nas ionako nije neki problem – kao što govori (iz iskustva?) producent Vlatko Galevski – pričekati takve neke skupove ... U Makedoniji ne morate dugo čekati na takve događaje: Meka za art-teroriste! (Volnarovski, 1998)

Ovo ostvarenje bijeg je od svih dotadašnjih igranih filmskih projekata snimljenih u Makedoniji te je sasvim novog koncepta – protagonisti, organizirani prema afinitetima u odnosu na iracionalno, ušli su u jedan dugi interaktivni eksperiment kroz koji se tijekom četiri godine (1994 – 1998) izvela kreativna sublimacija i artikulacija kolektivnih halucinacija. Budući da tog skopskog *undergrounda* više nema, *Maklabas* je ostavština jednog razdoblja koje kulturnom miljeu Makedonije nešto znači.

U nastavku je odabrano nekoliko filmova koji prezentiraju Skopje kao grad u dugotrajnom procesu tranzicije, ali i sam grad kao tranziciju, grad kao živi organizam, čiji su urbani prostori konstantno podložni promjenama.

Film *Punk nije mrtav* (*Панкот не е мртов*, 2011) treće je ostvarenje redatelja i scenarista Vladimira Blaževskog koji je snimio nakon 20 godina¹⁰⁸. Riječ je o filmu o marginalnim skopskim glazbenicima, *punk* entuzijastima i navijačima NK „Vardara“. Nepretenciozna je, gotovo minimalistička scenografija ili, točnije, ikonografija ne tako davnoga kulturnog miljea jednoga urbanog diverziteta u kojem redatelj i akteri vješto „voze“ motor filmske radnje. Ovdje je upravo konflikt pokretač drame, a likovi su njegovi kreatori.

¹⁰⁸ Blaževski je snimio *Hi-fi* (1987) te *Bulevar revolucije* (1992) u Srbiji.

Redatelj Blaževski mudro se distancira kako od tehnoloških, tako i od estetskih utjecaja zapadnih stereotipa i autoriteta. Kompletan tim kao da je u film ugradio sve svoje instinkte, skoro po sjećanju, prema vlastitoj kolektivnoj memoriji koju glasno prizivaju u gotovo svakoj sceni filma. Blaževski stvara *Punk nije mrtav* kao „ljuti skopski film“, nešto što bi trebalo biti pouka iz prošlosti za buduće generacije. On implementira promjene grada i države koja ih prezentira ostajući dosljedan načelima dokumentarizma kao žanra koji njeguje. U *Punku...* se određuje bliža komunikacija s publikom koja se izravno involvira u događaje koji se zbivaju, a služeći se načelom *cinéma vérité*. Gledatelj ima mogućnost produžene komunikacije stanja u narativu sa samim sobom (usp. Mladenovska Angelkov, 2014: 123). Četrdesetogodišnji Mirsa (Jordan Simonov) panker je, nihilist i ostarjeli ovisnik koji jedva preživljava u predgrađu. Njegov nekoć kulturni bend *Rabotnička terapija* raspao se 1990-ih, kao i Jugoslavija, raselivši se po njezinim bivšim republikama. Ne bi li izravnao račune sa svojim dilerom Gzimom (Xhevdet Jašari), Mirsa pristaje ponovo okupiti bend s Ljakom (Toni Mihajlovski) i zasvirati na bizarnom multikulturnom *happeningu* kojim bi se, navodno, trebao ojačati imidž Makedonije kao zemlje u kojoj su nacionalne tenzije popustile. U filmu su realni skopski karakteri, utjelovljeni u glavnim junacima filma, uključujući i trenutačni izgled grada i njegovo ruraliziranje, grada koji „spava mrtav pod onim križem gore na Vodnu“, i beskonačna tranzicija u izravnoj vezi i stalnoj komunikaciji. Blaževski ne bježi od karakteristika filma ceste, pri čemu likovi putuju preko granica nekadašnjih bratskih država. Obuhvaćanje čitavog jednog razdoblja raspada Jugoslavije, s tadašnjim kulturološkim referencama koje obiluju duhovitošću, pa sve do današnjih novostvorenih uvjeta za međuetničku netolerantnost, samo pomaže filmu u građenju njegove arhitekture“ (Ibid.: 126).



42. *Punk nije mrtav* (Vladimir Blaževski, 2011). Kadar degradiranog Skopja.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Izvor: <http://www.bonjourtristesse.net/2011/12/punks-not-dead-2011.html>, posjet: 24. lipnja 2018.

Film u velikoj mjeri govori o problemima makedonskog društva zadnjih 15 godina, a u centru su radnje etnička problematika, socijalne tragedije i getoizirane zajednice. Ova *punk* družina još na početku filma ruši neke zidove: u četveročlanom sastavu dva su Makedonca, Žuti (Vladimir Tuliev) koji je Srbin te Paša (Kiril Pop Hristov) koji je makedonsko-bosanskog porijekla. U novoj postavi pridružuju im se Albanac i Rom, dvije djevojke i žaba Ferdinand. Ljubimac postaje jedina nevina žrtva na kraju filma kad je bizarno ubijen u tučnjavi benda s navijačima nogometnoga kluba Vardar – Komitima. Redatelj daje svoje viđenje ujedinjenja metaforički prikazano smrću *punka*, utjelovljenog u žabi Ferdinandu čije ime označava junačkog borca.

Ti urbani likovi spremni su ići u Srbiju ili Bosnu i od tamo se ponovo vratiti u svoj istodobno mrtav i živ grad – mrtav zbog beznačajnosti, a živ zbog profinjene spremnosti da u svakom trenutku bude ironičan i autoironičan. Oni su u konfliktu s prostorom, konfliktu s kontekstom i sa sadašnjošću, što dovodi do ponovnog aktualiziranja ideje *punka*. Filmska esencija je putovanje, a ne konačni rezultat ili rješenje. (Ismajloska, 2012)

Kod Blaževskog, kao i kod Meadowsa u filmu *Ovo je Engleska*, riječ je o muškom bratstvu i uniformiranosti u definiranju svog identiteta: bedževi s prekrštenom svastikom, kožne jakne sa zakovicama, iglama, narukvicama. Ideja je da se u pogon stavi čitava mašinerija uniforme. I druga bratstva su takva, kao što su nogometni navijači Vardara ili navijači Dinama u *Metastazama* (usp. Koteska, 2013). Koteska smatra da ovi muškarci ne traže ništa posebno od svijeta u kojem žive, osim da im bude odobreno pravo na vizualnu različitost. Panker traži da njegova odjeća bude izraz unutrašnjih emocija. Pankerska odjeća bila je sazdana od emocija (od dijelova vojnih uniformi u kontekstu anarhističke ideje čiji je cilj bio upravo podizanje bunta protiv ratova) i zato je trpjela poraz. Parola „*Punk nije mrtav*“ ugrađena je u pokret još od njegovih početaka i zapravo su pankeri o smrti govorili još u vrijeme vlastita rađanja, zato što su nejasno osjećali da su emocije višak u suvremenu svijetu. U izrazu „*Punk nije mrtav*“ urbano se kodira i rekodira, definira i dekonstruira. Radnja, koja se fokusira na okupljanje članova benda, međusobno povezuje stare prijatelje, ali i stvara nove veze. Preobrazba koju je iskusio svaki od njih potvrđuje koncept promjene i razvoja likova u cijelom filmu.

Kroz fragmente Borisova života (Fabijan Šovagović) i života njegova sina Mateja (Jordančo Čevrevski), film *Hi-fi* (1987)¹¹⁰ govori o sukobu generacija, o jazu nastalom zbog različitih ideoloških opredjeljenja i stavova o životu općenito. Nakon godina provedenih u

¹¹⁰ Film je dobitnik Zlatne arene na 34. filmskom festivalu u Puli.

zatvoru iz političkih razloga, Boris se vraća kući. U svom stanu, u kojem je nakon razvoda živio sam, pronalazi svog već odrasla sina koji se upravo uselio i koji pokušava stvoriti karijeru kao pop-glazbenik. Borisu se ne sviđa Matejev način života, smatra ga praznim i besmislenim, a za ovakvu promjenu krivi svoju bivšu suprugu. Uz to doživljava još jedan poraz – umire žena s kojom je trebao provesti ostatak života. Zaključuje kako mu ne preostaje ništa drugo nego „preodgojiti“ vlastita sina. Film je snimljen prema istoimenom dramskom tekstu Gorana Stefanovskog, a sam naslov *High Fidelity*, dakako, preuzet iz oznake opreme za reprodukciju zvuka, označava visoku vjernost, odnosno čovjeka koji je vjeran sam sebi. Te narušene obiteljske vrline u fabularnoj osnovi drame proizlaze iz nekog moralnog prekršaja Borisa koji zbog toga dolazi u sukob sa zakonom, a što će ga koštati nekoliko godina izdržavanja zatvorske kazne i to je, u razvojnem dramaturškom smislu, najvažnije posljedica tog prekršaja. Sin Matej već duže vrijeme živi u stanu svoga oca. Boris ga najprije bezuspješno pokušava istjerati iz tog stana, ali ubrzo ga zatim zatvara u njemu.

Paradoksalnost takva postupka Borisa ni u čemu nije opravdana niti se pak može čime motivirati, a najmanje je to njegova paranoidna želja i zapovijed da Matej ošiše kosu. Ovdje već ulazimo u sindrom nasilnog razrješavanja konflikata koji se odnosi na vjeru u djelotvornost svake vrste prijetnji i prinuda. S druge strane, mazohistički stav Mateja prema jednoj takvoj torturi donosi neku vrstu čudne dramske egzaltacije koja je još uvijek daleko od bilo kakve katarze. (Čepinčić, 1992: 231)

Hi-Fi geografski nije toliko izravno povezan sa Skopjem (iako ima nekoliko snimljenih prepoznatljivih prostora) koliko je blizak tadašnjoj ideologiji grada i društva, a koja je prevratnička, buntovnička: ideja je to da se bude na marginama, izvan sustava, izvan pravila igre. Film je snimljen u desetljeću višestrukih političkih i gospodarskih kriza te društvene i kulturne krize kada se većina jugoslavenskih filmaša udružila u kritičkoj reviziji revolucionarne prošlosti Jugoslavije, a dominiraju filmovi otuđenja i dojma besciljnog lutanja. Osnovni dramski problem u *Hi-Fiju* jest, čini se, upravo taj stav prema stvarnosti kakav manifestiraju u manjoj ili većoj mjeri svi dramski likovi ne razumijevajući njegovu destruktivnu funkciju, ali ipak bezuspješno pokušavajući korigirati ga u vlastitu korist. Veći dio filma snimljen je u Borisovu stanu, a impresivni su švenkovi u interijeru. Na tim sadržajnim elementima i prostornim lokacijama, radnja samo dobiva na svojoj autentičnosti. Boris i Matej na kraju filma napuštaju grad s nejasnim ciljem, ali s čvrstom odlukom da pobjegnu iz njega.

Jedan nepristrani cinizam prostora i jedna obmana daljina nalaze mjesto i izraz u kadrovima filma. Neki predjeli, bilo da se odnose na gradove, bilo na napuštena rodna sela, pritišću egzistencije

dramskih likova ili prijete pretvoriti njihove živote u neki sudbinski faktum ako nisu oprezni. (Čepinčić, 1992: 234)

Naopako (Препрето, 2007) u režiji Igora Ivanova – Izija snimljen je prema drugom dijelu romana *Pupak svijeta* Venka Andonovskog čija je radnja povezana s urbanim načinom života i borbom individualca u obezličanom društvu. *Naopako* je priča, ispričana u *flash-backu*, o srednjoškolcu Janu Ludviku (Milan Tocinovski) koji je nesretno zaljubljen u Luciju (Sanja Trajković), čiji otac (Jovica Mihajlovski) vodi noćni klub i političku stranku pa je ljubav kćeri uvjetovana učlanjenjem u stranku. Jan se druži s Pavelom (Slaviša Kajeovski), crtačem grafita, koji će nakon ulaska u stranku napredovati od konobara do menadžera. Njegova je obitelj raspadnuta, ali od njegove je obitelji mnogo opasnija zajednica – društvo. Jan ima rijedak talent – nevjerovatne akrobatske vještine, uspijeva balansirati na visini te će, nakon niza razočaranja u najbliže, otići raditi u cirkus.

Redatelj Izi autor je dvaju kulturnih makedonskih djela iz devedesetih godina 20. stoljeća. Jedno je radiodrama „Intervju s Goranom Bregovićem i Emirom Kusturicom“ (režirana s Kristijanom Risteskim), emitirana na glazbenom radiju Kanal 103 (koji postoji samo kao usmena legenda budući da nema zapisa u arhivima Makedonskog radija). Drugo je televizijska emisija Subway koja je bila emitirana na televiziji A1. Oba su djela ekstenzija kreativnog duha makedonske urbane supkulturne scene 1980-ih kada su djelovale glazbene skupine Bastion, Telo nauka sovršena, Padot na Vizantija, Mizar, Badmingtons i kasnije Arhangel te konceptualne skupine Zero i Aporea. U filmu se prepoznaju ideje anarhizma, *punka* skopskih ulica kao vizure, Skopje 1980-ih i 1990-ih godina, alternativni pokreti u gradu, grafiti i strip-scena, umjetničko stvaranje, besperspektivnost, potreba za buntom, agresijom, promjenom i, na kraju, bijegom. Tog bijesa najviše ima u glazbenoj temi *Ako mi daš* Badmingtonsa, legendarnog skopskog *punk* benda, formiranog 1983. godine. Njihova je glazba jedan od najuspješnijih elemenata filma.

Glazba je još jedna kvaliteta filma. *Naopako*, osobito partitura Zorana Spasovskog... sve nekako kao da ima onaj osjećaj i vizuru iz vremena jugoslavenskoga crnog vala: maksimum pesimizma, minimum nade – antiheroji koje zavolimo poslije njihove smrti, žene kao dekor događanja, tamni tonovi, crno-bijelo u boji. (Galevski, 2008)

Film *Naopako* urbana je priča, priča o djeci sa skopskog asfalta i o generaciji rođenoj u komunizmu, generaciji koja je sudionik i svjedok raspada komunizma te pionir prvotnoga kapitalizma i istodobno žrtva tranzicije. Film jasno odražava kvalitetu crnog vala u jugoslavenskom filmu istražujući „drugo lice“ društva i kobne dimenzije ljudskog postojanja.

Jan se gura u sustav posve izokrenutih vrijednosti, u kojem mora pronaći svoj put. Film govori o vremenu, o gradu, o ljudima i njihovu očajnu pokušaju da se u cijelom tom kaosu snađu. Gradski pejzaž pomiče se iz trenutačnih europskih integracija prema sjećanju na komunizam doprinoseći time imaginaciji o nekakvim drugim mogućim budućnostima.



43. *Naopako* (Igor Ivanov, 2007). Gradski zid u Skopju, kadar iz filma.

Glazbeno-filmski omnibus *Skopje Remixed* sastavljen je od devet priča u režiji Borjana Zafirovskog, Darijana Pejovskog, Ognena Dimitrovskog, Srđana Janićijevića, Đorče Stavreskog, Saše Stanišića, Vardana Tozije, Siniše Evtimova, Jane Altiparmakova i Bojana Trifunovskog. Film je zamišljen kao vizualni remiks kroz koji se provlači urbani duh grada Skopja, gledan kroz individualnu prizmu njegovih autora. Njegove priče pripadaju raznovrsnim žanrovima – komediji, drami, akciji, animaciji, hororu, znanstvenoj fantastici i zamišljene su tako da čine jednu organsku cjelinu. U filmu sudjeluje oko 150 domaćih umjetnika – glazbenika, slikara, kipara, modnih dizajnera, a *soundtrack* su potpisali izvođači koji su se razvijali i promovirali putem lokalnog radija Kanala 103: PMG, The John, Pogan Pagan, Bei the Fish... Film govori o Skopju imaginarnom, ali čvrstom strukturom. Svi su segmenti žanrovski sasvim različiti, ali sa senzibilitetom koji je mnogo integralniji od samog Skopja, riječ je o jednoj vrsti umjetničkog i semantičkog mozaika, a sam film jest otklon od dotadašnje prakse da grad bude predstavljen kroza socijalni kontekst i tranzicijsku prizmu. Od svih devet priča, najupečatljivija je distopična fantazmagorija *Zviždač* (*Свиркачот*) redatelja Vardana Tozije. Stripovskom naracijom prikazano je Skopje u 2063. godini, sto godina nakon katastrofalnog potresa, kao grad pod represivnim režimom totalitarne vlasti

koja potiskuje i uništava vrijednosti prošlosti. Ostaci prošlosti ogledaju se u apsurdnim optužbama nadmoćnih sudova. Glavnog negativca glumi Ilija Daskalov, upamćen kao kulturna pojava u liku Maklabasa u istoimenom eksperimentalnom filmu Stankovskog. *Zviždač* prikazuje jednog superheroja koji nas dolazi nas spasiti, čiji lik ne vidimo, a prepoznajemo ga samo po njegovoj svirci koja je antologijska – dječja pjesma *Grad lijep opet će niknuti*.



44. *Skopje remixed* (Grupa autora, 2012). Kadar iz filma.

Vardan Tozija snima svoji prvi dugometražni igrani film *Bagra* (*Цзан*) 2016. godine i, za razliku od prijašnjih kratkih filmova gdje koketira s hororom, znanstvenom fantastikom i nadrealizmom, ovo je ostvarenje hiperealistična priča o skupini mladih ljudi u Skopju. *Bagra* se bavi stigmatiziranim i marginaliziranim mladim ljudima i otvara pitanja o sustavnoj i institucionalnoj slabosti i apatiji koja, umjesto da sprječava i rješava, stvara nove probleme, često s užasnim posljedicama. Zato je i premisa filma „nasilje uzrokuje nasilje”. *Bagra* je priča o Filipu (Martin Gjorgoski), napuštenu tinejdžeru iz prigradskog doma za djecu bez roditelja, kojeg je korumpirani policijski inspektor prisilio na to da sudjeluje u zastrašujućoj borbi u okviru jedne namještene igre, slične *fight-clubu*, a koja dovodi do smrti nepoznata dječaka. Unatoč pokušajima njegova profesora Gorana (Nikola Ristanovski), koji je i sam dijete iz doma, da pomogne i preko medija otkrije incident u zemlji u kojoj moć određuje pravda, Filip postaje okrutan vođa skupine izgubljenih dječaka koja prihvaća put nasilja. Njihova jedina perspektiva jest biti i ostati „pacov”. Tematski *Bagra* kao prototip uzima film *Zaboravljeni* (*Los Oblividos*, 1950) Luisa Buñuela i slijedi liniju sličnih ostvarenja kao što je *Božji grad* (*Cidade de Deus*, 2002) Fernanda Meirellesa i Kátie Lund, zatim u segmentima slijedi *Generaciju X* (*American History X*, 1998) Tonyja Kayea te filmove *Ovo je Engleska* i *Mržnja* iako ovdje, za razliku od filmova Meadowsa i Kassovitza, nije riječ o preispitivanju

nacionalnog ili etničkog identiteta: redatelj se ne bavi takvom podjelom. Njihova potraga okreće se u krugu – osamljen „pacov“ jedini izlaz pronalazi u pridruživanju bratstvu „pacova“ te u ljutitoj borbi i osveti onima koji ih iskorištavaju, a to je cijeli državni sustav. Posebna su vrijednost realne gradske lokacije i scenografija koja pomaže prikazati sve beznađe i očaj. Skopje je (još uvijek neizgrađeno, a već u raspadu) odraz slomljenog društva iz kojeg nema izlaza. Redatelj je prikazao značajna intimna mjesta u gradu, gdje će nekoliko generacija Skopljana prepoznati omiljene zidove, grafite, prašnjave i prazne prostore u kojima, s jedne strane, jedan dječak pokušava izgraditi novi bolji svijet i gdje su, s druge strane, nova arhitektonska čudovišta koja verziraju virtualnu stvarnost. Kamera se pomiče uzduž poznate estetike skopskih ulica, kroz autobuse javnoga gradskog prijevoza, smeće, ispisane parole NK Vardara i murale posvećene preminulim navijačima, devastiran brutalizam i novoizgrađen „barok“ *Skopja 2014*. Taj dualizam stvari pokazuje sve društvene anomalije u trima tranzicijskim desetljećima. Čak i gotovo neprimjetno korištenje skopskog slenga korak je naprijed, jer se u sličnim prethodnicima u makedonskoj kinematografiji (već spomenuti *Punk nije mrtav* i *Naopako*) sličan postupak pretvara u parolaštvo.



45. *Bagra* (Vardan Tozija, 2016). Na krovovima Gradskog zida.¹¹¹

Skopje je u *Bagri* grad s dvama licima – jedno je polirano i uređenih pročelja, a drugo ružno s ožiljcima; stvarnost za skupinu dječaka iz doma, zlostavljanu na svaki mogući način, koja je dio svakodnevice grada, ali istodobno neprimjetna te predstavlja poseban mikrokozmos. Nepripadnost se najbolje vidi u sceni gdje Čavka (Deniz Abdula) i još dvoje dječaka piju pivo pored Vardara nasuprot novoizgrađenoga Arheološkog muzeja blistavih kolonada. Prljava i siromašna lica protiv sjaja i megalomanije novog centra grada. Zato je

¹¹¹ Izvor: <https://s2-ssl.dmcnd.net/WehP9/x1080-jng.jpg>, posjet: 24. lipnja 2018.

većina filma snimljena u starim industrijskim objektima, na željezničkom kolodvoru, u rubnim naseljima pretežno naseljenim Romima, kod Gradskog zida, zgrade u naselju Aerodrom, koje može biti pandan Novom Zagrebu ili Novom Beogradu. Čak i veza Čavke s djevojkom iz srednje skopske klase nikako ne može uspjeti iako s vremena na vrijeme daje tračak nade da će bar jedno od ove djece naći pravi put. Oni su potpuno isključeni iz gradskog prostora i njihova je mapa nacrtana na granici urbano-suburbano, na rubu, u ovom slučaju, dvaju paralelnih svjetova.

U makedonskom filmu, pogotovo nakon 1990., tematizira se tranzicijski grad, praćen preobrazbom supkulturne scene i krizom urbane svijesti. Glavni grad gotovo je bez iznimke raspadnut, kaotičan i prljav (*Majke*, *Punk nije mrtav*, *Bagra*), spoj urbanog folklora i *undergrounda*, ili je sjećanje na ono što je nekoć bio (*Memento*, *Naopako*). Kroza sliku nekih suvremenih urbanih mitova, grad je onirična preobrazba i redateljska vizija budućnosti koja je najčešće nepredvidljiva i crna (*Maklabas*, *Zviždač*), a glavni likovi uvijek se kreću od geta i gradske periferije do centra. Prostorna isključenost glavna je tema koja pokreće narativ u novom filmskom gradu, a usamljenost je i društveno i psihološko stanje koje se često prikazuje mizanscenom. To je vječna ideja da se bude na marginama i izvan sustava, neovisno o aktualnom društveno-političkom kontekstu.

Skopje se u kinematografiji neprestano nalazi između dviju utopija društvenog prostora: utopija kohezivnoga, ujedinjenoga društvenog prostora (na ekranu) i negativne utopije („pravi grad“) kao isključenoga i složenoga društvenog prostora (izvan ekrana). Novi urbani pejzaži Skopja (kao i u svim balkanskim metropolama) konstruiraju diskurs koji bi trebao locirati nacionalni kulturni identitet. Otudivanje stanovnika iz grada i u gradu ojačava stalna promjena njihovih sjećanja i, stoga, njihov identitet.

Zaključak

Ovaj rad želi pridonijeti jednom području analize filmske umjetnosti koje je još nepotpuno istraženo, kao i biti poticaj promjenama u istraživanjima gradskih identiteta i budućih filmskih reprezentacija urbanih prostora. Urbani prostor, a posebice njegova kinematografska reprezentacija, artikulira lokalne, nacionalne, europske i svjetske sfere, gdje se – u vrijeme kada se transnacionalna kinematografija razvija – širi i globalizacija. Složenost urbanog identiteta zahtijeva interdisciplinarni pristup, stoga je moja analiza uključila elemente iz različitih područja znanja kao što su sociologija, arhitektura, urbanizam, kulturne studije, povijest i književnost. Film transformira političku, ekonomsku i kulturnu stvarnost te transformira našu percepciju i čitanje urbane sredine. Iz tih razloga, filmovi bi trebali biti redoviti predmet društveno orijentiranih studija u geografiji, bilo da je riječ o analizama holivudskih filmova, bilo o analizama određene nacionalne kinematografije ili određene autorske poetike. U ovakvom pristupu vodila sam se u velikoj mjeri tezom teoretičara Toma Conleyja, koji kaže: „Koncept filmskoga grada stvara složen i vrijedan uvid u kinematografiji, a prostor je *modus vivendi* narativima o formiranju novoga političkog poretka u svim žanrovima – ratni filmovi, filmovi ceste, socijalne drame itd.“ (Conley, 2007: 209). Kako pokazuje i Alan Siegel (2003: 143), filmska praksa potiče proces specijalizacije jer i sama proizlazi iz razmjene između filmskog teksta i gledatelja, a ta razmjena stvara diskurzivne prakse koje mapiraju društveno-političke geografije, a one pak artikuliraju veze između grada i filma. Filmovi mijenjaju mjesta na kojima su snimljeni u kritičke prostore. Poglavlja su predstavila različite suvremene teorije o gradu i urbanosti te primjenu tih teorija u određenim ostvarenjima europske kinematografije koja su različitih žanrova i nalaze se u različitim kontekstima.

Teorija Georga Simmela stalno je aktualna, prije svega zbog nedovoljna broja analiza i rasprava o fizičkoj prirodi i pojavnosti gradske sredine te i zbog toga što nije važno o kojem se gradu govori ili gdje se on nalazi, jer su psihološke implikacije za pojedinca svugdje iste: „Najčešći model urbane topografije zapadnoeuropskoga grada jest artikulacija grada kao kaotičnoga prostora sučeljavanja raznorodnih slika i poticaja koji u čovjeku pobuđuju duhovni nemir, grč, nervozu i nelagodu: grad je primarno viđen kao poprište duševnih kriza“ (Nemec, 2010: 14). Tako navedeni filmovi u radu upućuju na različit izgled europskih gradova, na stereotipe i na predlaganje novih ikonografija. Ti filmovi pretpostavljaju

dinamičnu i individualnu konstrukciju gradske slike povezujući globalnu ljestvicu suvremenih teritorija s unutarnjom razinom gledatelja.

U radu su analizirane i promjene u samoj reprezentaciji grada na filmu nakon 1970-ih i osobito nakon 1990-ih godina. Tijekom 1950-ih i 1960-ih u europskoj kinematografiji bila je predstavljena konfrontacija između centra i predgrađa: centar je bio mjesto sreće koje je „okupirala“ viša klasa, a u predgrađima je živjela radnička klasa. U novijim filmovima ova struktura više nije primjenjiva: u 21. stoljeću predgrađa zauzimaju srednja i visoka klasa dok su stare gradske centre naselili novi stanovnici (uglavnom imigranti). Sve se više prikazuju multietnički gradovi, gradovi na granicama kultura ili u prostorima između, odnosno tzv. treći prostor i ambivalentnost gradova. Filmovi *Mržnja* Mathieua Kassovitza i *Ovo je Engleska* Shanea Meadowsa ponudili su ansambl postkolonijalnog flanerizma. U filmovima Fatiha Akina *Glavom kroz zid* i *Na rubu raja* bio je prikazan grad koji se nalazi na prijelazu između Istoka i Zapada, između dvaju kulturnih identiteta pomoću baštine gastarbajter-politike. U filmu *Alice u gradovima* Wima Wendersa analiziran je grad kao prostor koji se stvara naracijom i pripovijedanjem, odnosno analizirana je tekstualna proizvodnja grada sjećanjima i fotografijama. U filmovima Pedra Almodóvara naglasak je bio na postmodernoj arhitekturi i prikazu Madrida u digitalnom društvu, ali i na društveno-političkim promjenama koje su utjecale na sam identitet grada i njegovih stanovnika. Glavni grad zauzima zanimljive pozicije u odnosu na cijelu državu: to je nedvojbeno točka susreta i križanja za Španjolce, a ipak se ne može smatrati karakterističnim za ostatak zemlje. Arhitektura i društvena dinamika grada fundamentalno utječu na interakciju među likovima, a to se odražava u Almodóvarovu kinematografskom stilu. U filmovima Michelangela Antonionija bio je analiziran filmski pejzaž, kao i njegove različite funkcije u konstruiranju urbanog identiteta u modernom društvu, ali i odnos između ruralnog i urbanog, civilizacije i prirode. Antonioni, neovisno o tome koristi li studijski set, postojeći lokalitet, pejzaž (nepromijenjen ili, u konačnici, manipuliran), zgrade ili neka druga arhitektonski relevantna pročelja, pruža uvid u psihologiju karaktera i njihovu metaforičku motivaciju te daje objašnjenje za akciju karaktera. Naime, učinio je rutinskim procesom i kontinuiranim vidom svojeg djelovanja to da likovi stvaraju interakciju usklađenu sa svojom okolinom (usp. Carr, 2014: 50). U *Govornom filmu* Manoela de Oliveire tematizira se kraj suvremene civilizacije u gradovima i suočavanje sa zadanim povijesnim identitetima zapadnoeuropskih građana.

Lukinbeal i Kennedy (1997: 46) smatraju da se u filmu različite nacije i kulture mogu međusobno interpretirati, stoga filmski prostor i mjesto nadilaze tradicionalne pojmove

lokacije i materijalne kulture. U stvarnosti, gradovi su složena mješavina pozitivnih i negativnih društvenih i fizičkih obilježja. Ove slike grada u određenim filmovima, međutim, ostaju nepromijenjene unatoč promjenama koje se događaju tijekom vremena na lokaciji u stvarnom svijetu. Temeljem svih ovih zapažanja i analiza prikaza zapadnoeuropskih gradova, potrebno je bilo odgovoriti na pitanje primjenjivosti takve analize na filmove iz Jugoistočne Europe, gdje su postjugoslavenski filmovi zbog specifičnog konteksta zajedničke kulturne i političke povijesti u razdoblju Jugoslavije predstavljali posebno izazovnu temu.

Zadnje poglavlje ovog rada šira je opservacija prirode filmskoga grada i identiteta u filmu Jugoistočne Europe, a glavni je cilj bio prikazati kako su društveno-političke i ideološke promjene utjecale na arhitekturu i urbani pejzaž u balkanskom gradu te prikazati promjenu identiteta stanovnika gradova u bivšoj Jugoslaviji. Glavni gradovi u ovom okruženju prostori su koji su prvi reflektirali te promjene jer im je geografski, povijesni i društveni kontekst sličan. Glavni kriterij u odabiru filmova postjugoslavenske i balkanske kinematografije bio je taj da se prikažu različiti primjeri i različite razine angažmana u predstavljanju grada, a glavno je pitanje bilo postoje li neke ponavljajuće karakteristike i teme u tim filmovima. U Zapadnoj Europi – od Drugoga svjetskog rata pa sve do danas – migranti, ali i ostale marginalizirane skupine, jesu upravo oni koji formiraju gradski pejzaž i prostor. Tijekom devedesetih prostor se u postjugoslavenskim gradovima znatno razlikuje od onoga u zapadnoeuropskim državama, prije svega radi težnje prema stvaranju homogene nacije, odnosno radi stvaranja država-nacija, zatim radi dugoga tranzicijskog iskustva i radi granica između tih država, posebice ako uzmemo u obzir multikulturalnost kojoj teži Zapad. Ovi filmovi pokušavaju zamisliti zajedničku intelektualnu praksu identifikacije pomoću Drugog. Čineći to, oni propituju tradicionalne, slične linije između Istoka i Zapada, civilizacije i barbarstva, sebe i druge, kopije i autentičnosti (usp. Ravetto-Biagioli, 2003: 458). U postjugoslavenskom filmu, gotovo bez iznimke, gube se granice između grada i predgrađa ili između grada i sela, jer nije riječ o megalopolisima, već o ograničenim prostorima, a konurbacija je doslovno metaforična. Fredric Jameson jasno vidi postmodernu usko povezanu s gradovima i mnogo toga što on smatra značajkom individualnih postmodernih zgrada odnosi se i na postmodernističko filmsko portretiranje arhitekture i gradova. Ipak, to se ne može primijeniti na balkanski film iako sama kinematografija portretira jedan postmodernistički svijet. Kako smatra Ian Robinson (2010: 116), ti se filmovi ne mogu tretirati i čitati jedino kao odgovor na probleme urbane homogenizacije, gubitka lokalnog i osobnog identiteta, nego i kao argument koji govori o tome gdje je grad u filmskoj

umjetnosti i kako treba biti reprezentiran. Ovi filmovi sugeriraju nove načine na koje se grad može ponovo osmisliti i konceptualno redefinirati. Dakle, sličnosti kod ovih ostvarenja odnose se na određene sadržaje koji se pojavljuju u svim tim filmovima: povijest, rat, trauma, poslijeratna svakodnevica, revizionizam, tranzicija i interakcija u urbanom prostoru, odnos selo – grad, a u nekim filmovima postoji i ponavljajući osjećaj nostalgije koji utječe na ljudske odnose u urbanom okruženju.

U radu je urbano analizirano multidisciplinarnim pristupom, odnosno korištenjem rezultata i metoda različitih znanstvenih disciplina, kao i komparativnom metodom, primjerice uspoređivanjem prilika u Zagrebu s onima u Beogradu ili Skopju. Znanstvena metoda odnosi se na skupinu filmova uglavnom snimljenih nakon 1990. (s nekoliko izuzetaka koji pomažu razumijevanju konteksta u kojem se grade postjugoslavenski filmovi) a koji prikazuju kako su ideologija i politički sustavi koji su se mijenjali bitno utjecali na kreiranje urbanog prostora. Te su promjene najvidljivije u odabranim četirima gradovima. Film i urbani prostor dijele niz svojstava od kojih je naracija nedvojbeno jedan od najvažnijih čimbenika u prijenosu prostorno ugrađenih informacija. Ta narativna funkcija agent je u produkciji subjektivnih urbanih identiteta. Ne samo da filmovi služe razumijevanju svakodnevnih prostora i aktivnosti već oni i omogućuju objašnjenje postojanja drugačije stvarnosti, one koja je sustavni dio reprezentacije moći države, ali i reprezentacije njezine posebnosti kao vremenskog i prostornog fenomena. Temeljem različitih kritičkih preispitivanja, ti su filmovi uzeti kao istraživačko-metodološki okvir i kao polazište za daljnje istraživanje strukture postjugoslavenskoga grada i prostora. Postjugoslavenski je grad heterogen i kao takav predstavlja zbroj pojedinačnih svakodnevica. Prema Lefebvreu, prostor je proizvod društva, odnosno svako društvo i svaki način proizvodnje proizvode svoj prostor. Navedeni pojam „prakse“ ne ograničava se, naravno, na jednostrani oblik prijenosa znanja, već uključuje proizvodnju urbanog prostora, kao i njegovu potrošnju. Dakle, tranzicijski je prostor zamišljen tako da se u njemu na površini realnoga odražava misterij preobrazbe. Riječ je o preobražavanju prostora, traumatiziranog ratom ili siromaštvom, u kapitalističku metropolu. Urbane identitete umjetno su konstruirale kulturne i političke elite, a ti identiteti istodobno prikazuju različite oblike sukoba – kulturni, međuetnički, unutaretnički, klasni.

Film omogućuje da gledamo na grad kao na prizmu koja se usredotočuje na urbanizam i arhitekturu, ali i na nacionalni identitet i državnost. Analizirani su filmovi povezani sa Zagrebom, Sarajevom, Beogradom i Skopjem, a glavni je cilj bio prikazati

njihovu filmičnost i različite razine angažmana u predstavljanju grada, kao i svakodnevne prakse stanovnika koje oblikuju urbani pejzaži. Pogotovo nakon devedesetih, a osobito nakon početka novog tisućljeća, filmovi se bave poslijeratnim, posttraumatskim i konfliktnim društvom te beskrajnom tranzicijom stvarajući novu urbanu klasu i nove građane, razgrađujući simbole grada, ali bave se i alternativnim kulturama i pokretima kao pokretačem živog urbaniteta i podsjetnikom na njega. Potraga pojedinca svedena je upravo na suočavanje s novim sociopolitičkim okolnostima i novim gradom. Nakon raspada Jugoslavije konstruira se virtualni geopolitički identitet – imaginarna Jugoslavija u obliku umjetnički oslikane geografske karte nekadašnjega stvarnoga geopolitičkoga prostora, a redefinira se nacionalni filmski prostor. Brojni filmovi iz istočne i jugoistočne Europe vizualiziraju prijelaz iz represivnih socijalističkih sustava u nesputan kapitalizam. Dolazak novog milenija „poklopio se“ s velikim pomakom u političkom vodstvu regije, što je značilo manje političko uplitanje i veći pristup različitim vrstama financiranja, uključujući europske filmske fondove, a time i žanrovski raznovrsna ostvarenja.

Prema Joelu Kotkinu (2008: 284), bilo to u tradicionalnoj gradskoj jezgri, bilo u novim obrascima razvitka na periferiji koja se širi, pitanja identiteta i zajedništva i dalje u velikoj mjeri određuju koja će mjesta na kraju uspjeti. U tom pogledu, stanovnici gradova danas se bore s mnogim od onih istih pitanja s kojima su se suočavali začetnici gradova bilo gdje na svijetu. Gradovi moraju graditi aktivne identitete: zajednice koje čine što, donose odluke i zajedno ostvaruju rezultate. Međutim, gradove je također potrebno promatrati kao određeni geografski prostor koji je referenca za njihove građane. Identitet daje osjećaj pripadnosti na temelju zajedničkih obilježja koja služe razlikovanju teritorijalnosti od drugih oblika osobnog identiteta.

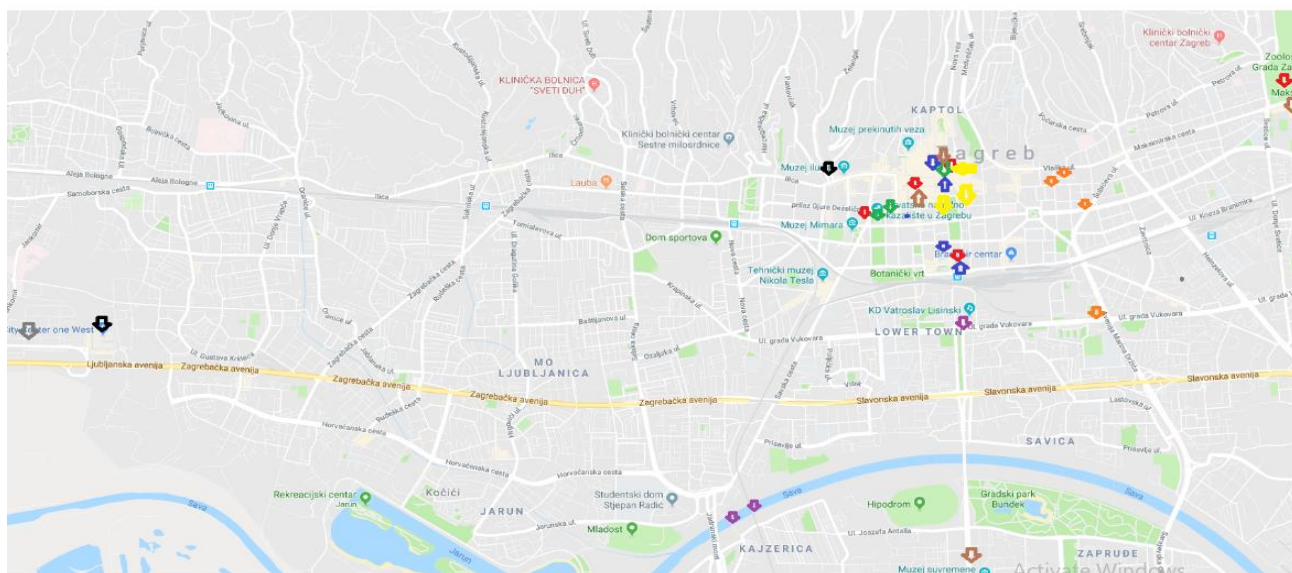
U balkanskom, postjugoslavenskom filmu urbano se mora tretirati kao predmet znanja po sebi i, prateći Henrija Lefebvrea, urbano se ne bi trebalo identificirati s konkretnim gradom koji postoji u vremenu i prostoru, nego je najbolje da se razumije kao virtualno, kao fenomen koji postoji u stvarnosti, ali ne ulazi u domenu konkretnog (usp. Robinson, 2010: 114 – 115). Urbani identiteti obično se sastoje od naracija koje imaju vlastitu strukturu i koje različito koriste prošle i sadašnje povijesti. Iako se mogu proizvesti umjetno, nikada se ne fiksiraju i kontinuirano se mijenjaju tijekom vremena. Film ne samo da stavlja urbanost u prvi plan već se općenito zalaže za povratak flanerizmu, čija je cilj preoblikovanje i ponovno predstavljanje modernosti u različitim kontekstima i kulturama, a pri čemu se urbani film danas može postaviti kao jedno od ključnih usmjerenja u suvremenoj balkanskoj

kinematografiji. Baveći se pitanjem o tome kakvi se urbani narativi odvijaju preko filma, nadam se da će se bolje razumjeti načini na koje percipiramo urbane prostore te se njima bavimo u filmu Jugoistočne Europe, a posebno u postjugoslavenskom filmu.

Dodatak:

Karte postjugoslavenskih gradova i lokacije snimanja

1. Zagreb



Ključ – oznake u plavoj boji

Slučajni život – oznake u ljubičastoj boji

Ponedjeljak ili utorak – oznake u crvenoj boji

Rondo – oznake u žutoj boji

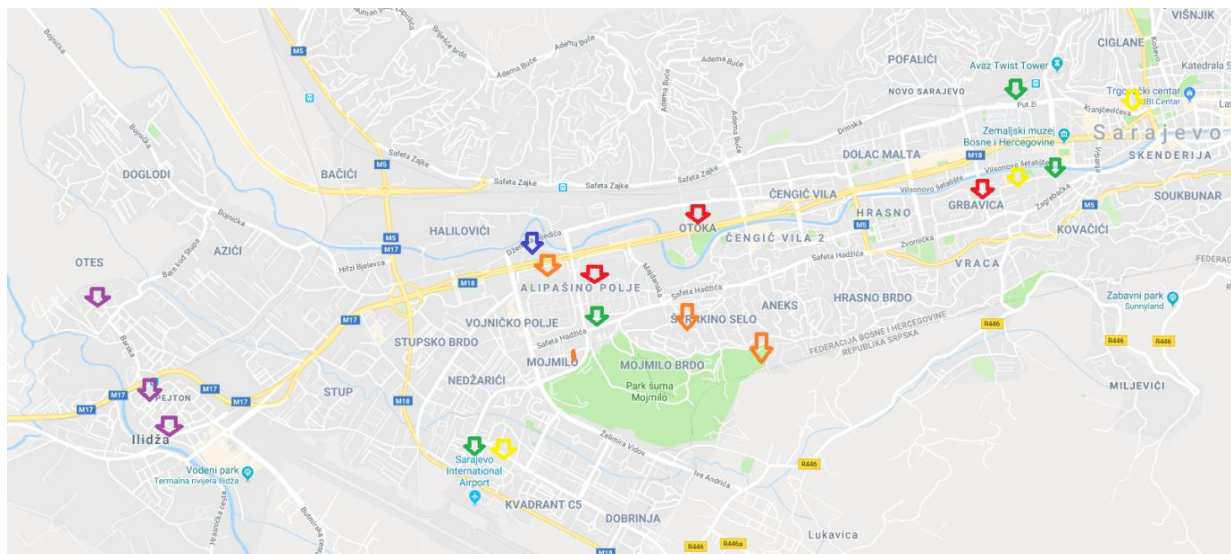
Moj stan – oznake u narančastoj boji

Armin – oznake u sivoj boji

Metastaze – oznake u smeđoj boji

Majka asfalta – oznake u crnoj boji

2. Sarajevo



Sjećaš li se, Dolly Bell? – oznake u narančastoj boji

Otac na službenom putu – oznake u plavoj boji

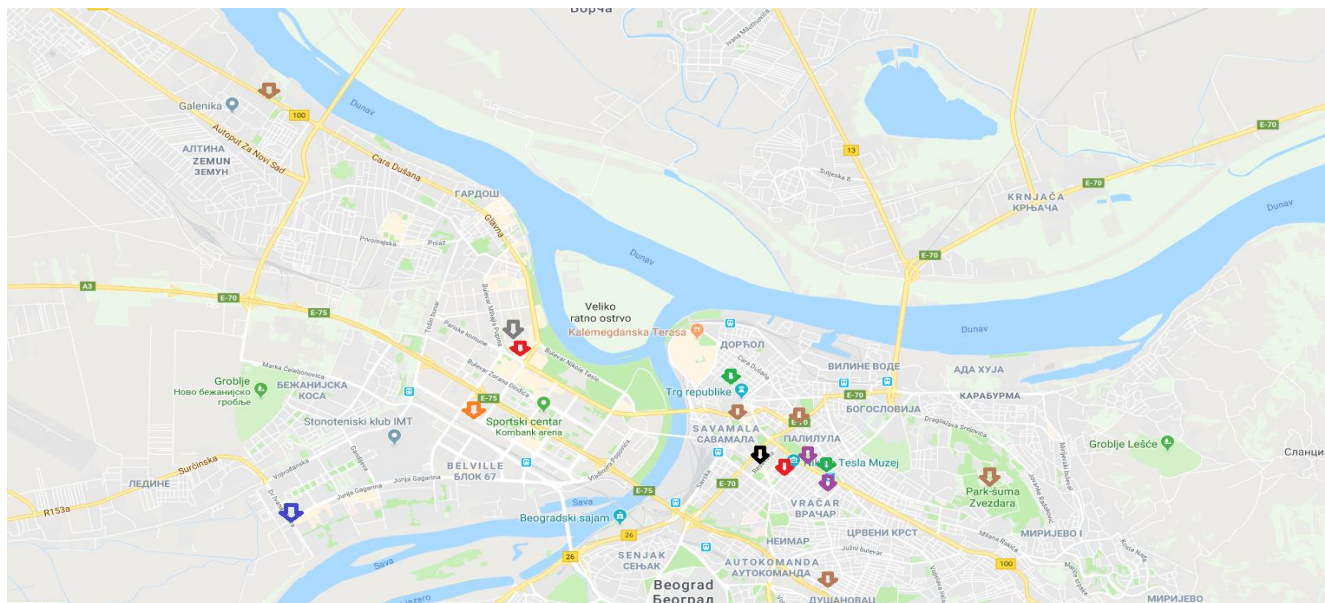
Grbavica – oznake u crvenoj boji

Na putu – oznake u zelenoj boji

Ljeto u zlatnoj dolini – oznake u žutoj boji

Djeca – oznake u ljubičastoj boji

3. Beograd



Subotom uveče – oznake u crnoj boji

Grad – oznake u narančastoj boji

Bubašinter – oznake u ljubičastoj boji

Davitelj protiv davitelja – oznake u smeđoj boji

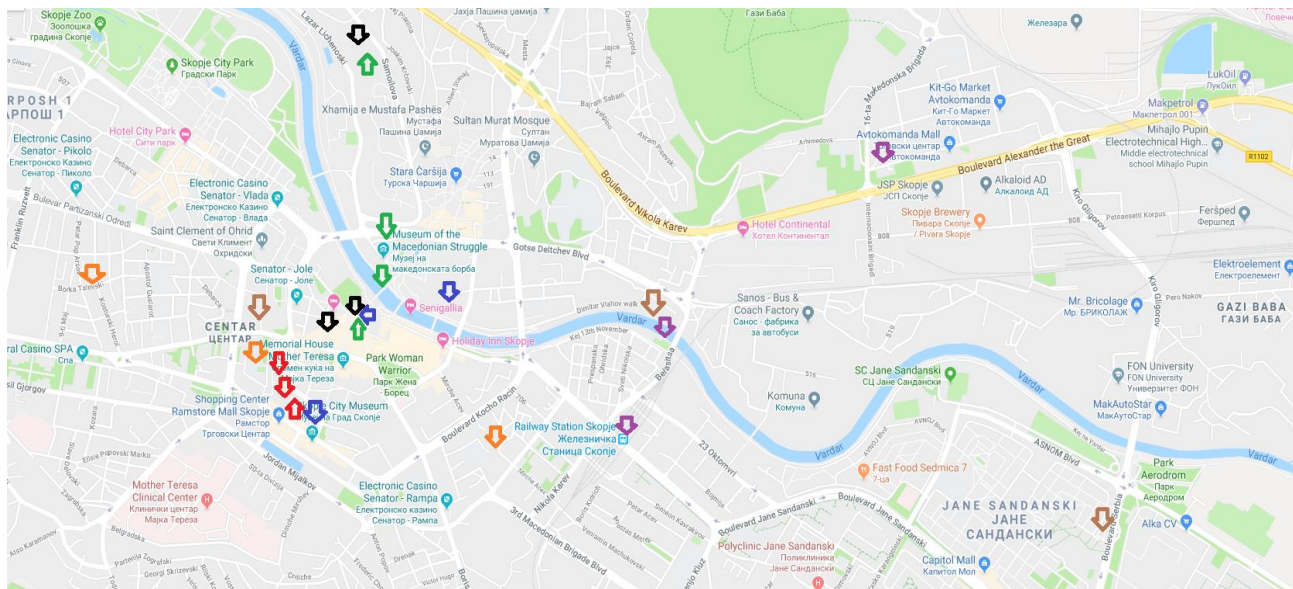
Geto – tajni život grada – oznake u zelenoj boji

Ledina – oznake u sivoj boji

Apsolutnih 100 – oznake u plavoj boji

Klopka - oznake u crvenoj boji

4. Skopje



Memento – oznake u crnoj boji

Treće poluvrijeme – oznake u zelenoj boji

Majke – oznake u crvenoj boji

Maklabas – oznake u plavoj boji

Punk nije mrtav – oznake u ljubičastoj boji

Naopako – oznake u narančastoj boji

Bagra – oznake u smeđoj boji

Razgovor s Milčom Mančevskim

Moj idealni grad jest onaj kontrasta

Etnički identitet oblikuje urbani identitet, teži nekakvom idealnom identitetu, a filmski se pejzaž proteže i izvan filmskog platna. Kako Vi između New Yorka u kojem živite i Skopja kao rodnoga grada, koji Vas je odredio u jednom razdoblju, danas oblikujete svoj identitet?

Ne znam kako odgovoriti na to pitanje. Živim život onako kako mi nalažu karakter, moral i instinkti. Kad sam rastao, doživljavao sam Skopje kao urbano mjesto, ali i kao malo mediteransko mjesto – u isto je vrijeme imalo i betona i asfalta, ali i tetkina miješanja u privatnost te malograđanskih odnosa. Nije ni danas mnogo različito – promijenjeno je, ali ne toliko mnogo. S druge strane, New York – gdje živim skoro sav svoj odrastao život – urbano je mjesto (možda najurbanije na svijetu?), ali ljepota je u tome što ima dušu, ljudski život, veliku socijalnu širinu. To se ne vidi na prvu loptu.

Film kao medij najprikladniji je za bilježenje i promišljanje urbanog. Koji bi bio Vaš idealni grad na filmu – *the real* ili *the reel*?

Volim kontrast širokog pejzaža u kojem nema mnogo tragova ljudi nasuprot gusto urbanom tkivu. Posljednji moj igrani film *Bikini Moon* cijeli smo snimali u New Yorku i veliko je zadovoljstvo raditi u ovom gradu – vizualno je iznimno bogat, dobro ga poznajem i volim. Volio bih snimati i u Varanasiju, u Indiji. Ondje sam radio samo fotografije. Fotografija je vjerojatno prikladnija za hvatanje ili sugeriranje duha jednog mjesta nego film koji mora izaći nakraj i s naracijom (dramaturgijom) i s redom drugih konvencija. U svakom slučaju, moj idealni grad na filmu bio bi stvarni grad sa svim kontrastima, osobito onim prljavim, a ne grad izgrađen u studiju.

U svojim filmovima, ali i drugim projektima, zastupate tezu Siegfrieda Kracauera o fotografičnosti filma, odnosno „ondje gdje završava fotografija, film preuzima primat“, a ulice, objekti, osobe u gradu bili su nedohvatljivi do pojave filma. Kako danas, sto godina nakon pojave tzv. gradskih simfonija, treba prikazati grad na filmu?

Upravo kada pomislimo da je prošla ushićenost estetiziranom mehanikom gradskih simfonija, pojavit će se neka nova inkarnacija urbanih simfonija, neki novi *Koyaanisqatsi*. Svaki

umjetnik ga doživljava i obrađuje onako kako mu odgovara. Nema recepata. Stvar je u tome da se treba samo postići dobro, snažno umjetničko djelo – svaki umjetnik na svoj način.

Gradski prostor i mjesta u urbanim sredinama, opterećeni svim intimnim, kulturnim i društvenim značenjima, okvir su unutar kojih se oblikuju i održavaju identiteti. Kako Vi preferirate prikazati ih: pozitivnim osjećajem, odnosno stvaranjem identiteta nekog mjesta poput doma, ili pak određenom nostalgijom, odnosno kakvo bi to mjesto trebalo biti?

Ja ne radim programski. Moja djela prate koncept i osjećaj. Kako će oni funkcionirati u kontekstu urbanog, pitanje je intuicije. I da želim, ne bih mogao to artikulirati ovako analitički. Urbano je dio moje srži, ali to nije nešto svjesno.

Jedan dio filmskih povjesničara i teoretičara kritizira Vas zbog stereotipa balkanskog pejzaža u devedesetima iako pejzaž u filmskoj geografiji pruža sredstvo za istraživanje križanja naracije i geografije.

Odnos umjetnika prema onom što kritičar ima reći o njegovoj umjetnosti isti je kao i odnos magarca prema zoologu. Možda se trebaju upitati jesu li stereotipi i očekivanja da djelo bude ovakvo ili onakvo u njihovoj glavi i onda ih oni samo prenose na djelo.

U filmu *Majke* posvećujete dio Skopju (iako je u svim Vašim filmovima Skopje više ili manje predstavljeno kao suprotnost ruralnom, osobito u filmu *Sjenke*). I ovdje je Skopje onakvo kakvo jest – s novim generacijama bez osjećaja odgovornosti i kolektiviteta, klaustrofobičan grad u koji „dolaze barbari“, grad koji još ne može riješiti problem otpada. Moje pitanje je kako gradite Skopje u Vašim filmovima pa i u fotografskim projektima i reklamama – od nostalgije ili od sadašnjosti?

I jedno i drugo. Ima i nostalgije i sadašnjosti. Mislim da se ti kontrasti nadopunjavaju i suprotstavljaju. Tu metodu koristim i u drugim aspektima svojih filmova.

Kako gledate na *Skopje 2014*? I kakvo bi bilo Skopje u sljedećem filmu? Je li ovaj urbanistički inženjering grada materijal za naraciju ili ta „veličanstvenost“ treba stajati tako formalna, bez ikakva smisla za bilježenje?

Ne postoji nešto što treba biti izuzeto iz razmatranja umjetnika ili kroničara ili znanstvenika. S druge strane, nije posao umjetnosti registrirati i komentirati dnevna događanja, dnevnu politiku, pa čak ni socijalna kretanja. Umjetnost se bavi konceptima i osjećajima, ljudima i

idejama u univerzalnom kontekstu (ali ipak mora proizlaziti iz konkretnog mjesta). Inače, *Skopje 2014* ružno je, nedemokratski stvoreno i izvor je kriminala te opravdanje za kriminal. Ono je, inače, i činjenica. Neprimjeren vremenu, prostoru i kulturi, diletantski izveden i katastrofalan iz urbanističkoga koncepta – a začet od urbanoga genocida kvarta Debar Maalo koji je započeo u 1990-ima – i kao proces i kao način urbanističkog razmišljanja koje ignorira duh prostora i vremena.

Koja su danas za Vas najznačajnija mjesta, prostori u Skopju? Kakav bi grad trebao biti?

Volim – i šecem, posebice ljeti, i na biciklu – poludivlje prostore, prašnjave, obrasle korovom, na kojima ima šute i otpada... Urbaniziraju se, iščezavaju. Ili one poluindustrijske, zaboravljene.

Bibliografija:

Aceski, Ilija. 2014. „Planiranje na Skopje – razvoj među vizijata i stvarnošću“. U: *50 godina od zemljotresot vo Skopje. Skopje 1963-2014. Skopje – antičko ili moderno*, Senka Naumovska i Ivan Šopov (ur.). Skopje: Templum

Adil, Alev. 2007. “Longing and (Un)belonging: Displacement and Desire in the Cinematic City”. U: *INTER: A European Cultural Studies Conference in Sweden*, Johan Fornäs and Martin Fredriksson (eds.). Linköping: Linköping University

Aitken, Stuart C. and Leo E. Zonn (eds.). 1994. *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers

Aitken, Stuart C. and Deborah P. Dixon. 2006. “Imagining Geographies of Film”. U: *ERDKUNDE – Archive for Scientific Geography*, Vol. 60, Issue: 4. Bonn: University of Bonn

Aladžozovski, Robert. 2002. „Postmodernizmot vo makedonskiot igran film – I del“. U: *Blesok*, br. 27. Skopje: Blesok

Almodóvar, Pedro. 2005. *Patty Diphusa i drugi tekstovi*. Prev. Dunja Frankol. Zagreb: Konzor

AlSayyad, Nizar. 2006. *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*. New York, London: Routledge

Ambrose, Lee. 2013. “Skopje: brutalist architecture“, dostupno na: <https://380mperceptionsofcommunism.wordpress.com/2013/07/30/skopje-brutalist-architecture/> (posjet: 28. rujna 2017.)

Anderson, Benedict. 1990. *Nacija: zamišljenja zajednica*. Prev. Nata Čengić i Nataša Pavlović. Zagreb: Školska knjiga

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press

Arreola, Daniel D. 1995. „Urban Ethnic Landscape Identity“. U: *Geographical Review*, Vol. 85, No. 4, Thematic Issue: American Urban Geography

Augé, Marc. 2001. *Nemjesta. Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*. Prev. Vlatka Valentić. Karlovac: Društvo arhitekata, građevinara i geodeta

- Aurigi, Alessandro and Stephen Graham. 1997. "Virtual Cities, Social Polarisation and the Crisis in Urban Public Space". U: *Journal of Urban Technology*, Vol. 4, No 1. Abingdon: Taylor & Francis Group
- Aumont, Jacques. 2006. *Teorije sineasta*. Prev. Tina Trajković-Filipović. Beograd: Clio
- Aydoğan, Doğan. 2017. „Balkan Representations in Balkans Cinema and Balkan Image“. Ohrid: Mediterranean International Congress on Social Sciences
- Badescu, Gruia. 2015. "Dwelling in the Post-war City Urban Reconstruction and Home-making in Sarajevo". U: *NecPlus Revue d'études comparatives Est-Ouest*, 4, No. 46. Paris
- Badescu, Gruia. 2016. "(Post) colonial encounters in the postsocialist city: reshaping urban space in Sarajevo". U: *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 98 (4). Lund: Swedish Society for Anthropology and Geography
- Banović – Markovska, Angelina. 2011. "The Concept of the European Political Identity and the Borders of Europe: Real, Imaginary and Ideological". U: *Context, Review for Comparative Literature and Cultural Research*, No. 9. Skopje: Institute of Macedonian Literature
- Baptista, Tiago. 2010. "Nationally Correct: The Invention of Portuguese Cinema". U: *Portuguese Cultural Studies*, Vol. 3, No. 1. Utrecht: University of Utrecht
- Bassaler, Rémi. 2010. "Analysis of M. Antonioni's L'Eclisse (1962)", dostupno na: <https://doctorbcinema.wordpress.com/2010/05/05/analysis-of-m-antonionis-leclisse-1962/> (posjet: 9. lipnja 2016.)
- Battista Keser, Ivana. 2013. *Film esej*. Zagreb: Leykam International
- Baudrillard, Jean. 2001. *Simulakrumi i simulacija*. Prev. Zlatko Wurzberg. Karlovac: Društvo arhitekata, građevinara i geodeta
- Baudrillard, Jean. 2001. *Simulacija i zbilja*. Prev. Gordana V. Popović. Zagreb: Jesenski i Turk
- Baudrillard, Jean. 1993. *Amerika*. Prev. Mila Bašić. Beograd: Buddy Books & Kontekst
- Benci, Jacopo. 2008. "Michelangelo's Rome: Towards an Iconology of l'Eclisse". U: *Cinematic Rome*, Richard Wrigley (ed.). Leicester: Troubador Publishing Ltd.

- Benjamin, Walter. 2006. „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti“. Prev. Snješka Knežević. U: *Život umjetnosti*, br. 78 – 79. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti
- Bentley, Nick. 2014. “Postmodern Cities“. U: *The Cambridge Companion to the City in Literature*, Kevin R. McNamara (ed.). Cambridge: Cambridge University Press
- Berghahn, Daniela. 2006. “No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin“. U: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol. 4, No. 3. Bristol: Intellect Ltd.
- “Beur Cinema“, U: *Film Reference*, dostupno na: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Diasporic-Cinema-BEUR-CINEMA.html> (posjet: 26. rujna 2016.)
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge
- Bilefsky, Dan. 2008. “Murder Mistery in Macedonia“. U: *The New York Times*, dostupno na: http://www.nytimes.com/2008/06/23/world/europe/23iht-macedonia.4.13924930.html?_r=0 (posjet: 16. lipnja 2015.)
- Bogdanović, Bogdan. 2008. *Tri ratne knjige*. Novi Sad: Mediterran Publishing
- Bojadžiev, Lučezar. 2016. „Lekcionni turove. Vovedenie v s'vremennoto izkustvo“, dostupno na: <http://openarts.info/walktalk-luchezar-boyadjiev2016/> (posjet: 7. listopada 2016.)
- Bošnjak, Katarina. 2016. „Urbani identitet Sarajeva“. U: AABH. Sarajevo: Asocijacija arhitekata u Bosni i Hercegovini, dostupno na: (posjet: 11. siječnja 2019.)
- Brandt, Stefan L. 2009. “The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema“. U: *American Studies*, Vol. 54, No. 4. Heidelberg: Universitätsverlag Winter
- Brlek, Tomislav. 2003. „Pomrčina“. U: *Filmski leksikon*, Kragić, Bruno i Nikica Gilić (ur.). Zagreb: LZ „Miroslav Krleža“, dostupno na: <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=48415> (posjet: 9. lipnja 2016.)
- Bruno, Giuliana. 1997. *Site-seeing: Architecture and the Moving Image*. Ohio University School of Film

- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso
- Bruno, Giuliana. 2010. "Motion and Emotion: Film and Haptic Space". U: *Revista Eco-Pós*, br. 13 (2). Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Buđevac, Dejan. 2010. „Skopje 2014 – omaž na kičot“. U: *Kradat grad!*. Skopje: Templum i Plošad Sloboda
- Buzoni, Abbe. 1995 Aleksandar Stankovski (intervju). U: *Margina*, br. 26 – 28. Skopje: Templum
- Cairns, Graham. 2008. "The city, the car and filmic perception: the commonalities between Robert Venturi and Michelangelo Antonioni". U: *Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image – An International Interdisciplinary Conference*, Julia Hallam, Robert Kronenburg, Richard Koeck and Les Roberts (eds.). Liverpool: University of Liverpool
- Campbell, Hugh. 2005. "Open Heart City: Intimacy and Spectacle in the Films of Pedro Almodóvar". U: *AA Files*, No. 51. London: Architectural Association School of Architecture
- Cardullo, Bert. 2008. "Film as the Characterization of Space: Notes, Mostly on *L'avventura* and *La notte*". U: *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 91, No. 3 - 4. Pennsylvania: PennState University Press
- Carr, Jeremy. 2014. "People and Their Places in Antonioni's *La Notte*". U: *CineAction*, Issue 93. Toronto
- Caquard, Sébastien i D.R. Fraser Taylor. 2009. "What is Cinematic Cartography?" U: *The Cartographic Journal*, br. 46 (1). Linton: British Cartographic Society, Maney Publishing
- Certeau, Michel de. 2002. *Invencija svakodnevice*. Prev. Gordana V. Popović. Zagreb: Naklada MD
- Ciborowski, Adolf. 2014. „Noviot centar na Skopje“. U: *50 godini od zemjotresot vo Skopje. Skopje 1963-2014. Skopje – antičko ili moderno*, Naumovska, Senka i Ivan Šopov (ur.). Skopje: Templum
- Clarke, David. 1997. *The Cinematic City*. New York, London: Routledge

- Commuzio, Ermanno. 1969. „Od Crvene pustinje do Povećanja“. U: *Filmske sveske. Časopis za teoriju filma i filmologiju*, Vol. 2, br. 1. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Conley, Tom. 2007. *Cartographic cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Cook, Tom and Chris Homewood. 2011. *New Directions in German Cinema*. London: I. B. Tauris
- Cresswell, Tim. 2009. "Place". U: *International Encyclopedia of Human Geography*, Rob Kitchin and Nigel Thrift (eds.). Oxford: Elsevier
- Crnković, Gordana P. 2015. „Mothers of Invention: Milcho Manchevski's Delightful Icons“. U: *KinoKultura. Special Issue 15: Macedonian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/15/crnkovic.shtml>, (posjet: 16. lipnja 2015.)
- Cromb, Brenda. 2008. *Ambivalent passion: Pedro Almodóvar's postmodern melodrama*. Vancouver: The University of British Columbia
- Crowley, David and Susan E. Reid (eds.). 2002. *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. Oxford, New York: Berg
- Čapo, Jasna i, Valentina Gulin Zrnić. 2013. *Hrvatska svakodnevnica. Etnografije vremena i prostora*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku
- Čausidis, Nikos. 2013. *Proektot Skopje 2014 – skici za edno naredno istraživanje*. Skopje: Samizdat
- Čepinčić, Miroslav. 1992. *Makedonskiot igran film (Kniga 1)*. Skopje: Kinoteka na Makedonija
- „Čovjek je prostor: film i arhitektura“. 2007. U: *Urboteka*, dostupno na: <http://urboteka.blogspot.hr/2007/12/moj-stan.html> (posjet: 24. rujna 2016.)
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao (filmski) žanr*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- Daković, Nevena. 2009. "Creolised Cinema: Serbian Cinema and Eu Integration Process". U: *Cinema and Politics: Turkish Cinema and The New Europe*, Deniz Bayrakdar (ed.). Cambridge Scholars Publishing

- Daković, Nevena. 2010. "Imagining Belgrade: the Cultural Cinematic Identity of a City at the Fringes of Europe". U: *The Cultural Identities of European Cities*, Katia Pizzi and Godela Weiss-Sussex (eds.). Oxford, Bern: Peter Lang Publishing
- Deshpande, Shekhar. 2010. "Anthology films in European cinema: New frontiers of collective identities". U: *Studies in European Cinema*, Vol. 7, No. 1. Bristol: Intellect Ltd
- Diener, Alexander and Joshua Hagen. 2013. "From socialist to post-socialist cities: narrating the nation through urban space". U: *Nationalities Papers*, Vol. 1, No. 4. London, New York: Routledge
- Dixon, Wheeler Winston. 2012. "The Second Century of Manoel de Oliveira". U: *Film Quarterly*, Vol. 66, No. 2. Berkeley: University of California Press
- Donald, James. 1995. *The City, the Cinema: Modern Spaces*. New York, London: Routledge
- Donald, James. 1992. "Metropolis: The City as Text". U: *Social and Cultural Forms of Modernity: Understanding Modern Societies*, Stuart Hall, Robert Boccock, Kenneth Thompson (eds.). Cambridge: Polity Press
- Dumančić, Marko i Krešimir Krolo. 2016. "Dehexing Postwar West Balkan Masculinities: The Case of Bosnia, Croatia, and Serbia, 1998 to 2015". U: *Men and Masculinities* 20 (2). London: Sage Publications
- Đilas, Maja. 2015. *Prostori reprezentacije moći alternativnih kulturnih praksi u Jugoslaviji od 1945. do 1980. godine* (doktorska disertacija). Novi Sad
- Elsaesser, Thomas. 2009. "Real Location, Fantasy Space, Performative Place: Double Occupancy and Mutual Interference in European Cinema". U: *European Film Theory*, Temenuga Trifonova (ed.). London, New York: Routledge
- Escher, Anton. 2006. "The Geography of Cinema – A Cinematic World". U: *ERDKUNDE – Archive for Scientific Geography*, Vol. 60, Issue: 4. Bonn: University of Bonn
- Everett, Wendy (ed.). 2005. *European Identity in Cinema*. Bristol: Intellect Ltd
- Everett, Wendy. 2009. "Lost in Transition? The European Road Movie, or a Genre 'adrift in the cosmos'". U: *Literature/Film Quarterly*, Vol. 37, No 3. Salisbury: Salisbury University

- Eyny, Yaniv and A. Zubatov. 2004. "Voyage to the End of the World: Manoel de Oliveira's *A Talking Picture*". U: *Senses of Cinema*, 33. Melbourne: RMIT University, dostupno na: http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/a_talking_picture/ (posjet: 1. rujna 2017.)
- Farago, Kornelia. 2006. „Poetika promena prostora i kulturalna naracija (Putešestvujušće forme razumevanja)“. U: *Polja*, br. 441. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada
- Farago, Kornelia. 2007. „Perspektivna pitanja geokulturalne naracije“. U: *Polja*, br. 445. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2012. *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Münster: LIT Verlag Münster
- Fioravante, Karina Eugenia. 2012. *Spaces of Transgression and Normativity in Pedro Almodóvar's Filmography*. Rio de Janeiro: Federal University of Rio de Janeiro
- Fisher, Jaimey. 2005. "Wandering in/to the Rubble-Film: Filmic Flânerie and the Exploded Panorama after 1945". U: *The German Quarterly*, Vol. 78, No. 4. New Jersey: American Association of Teachers of German
- Fuller, Graham. 2007. "Masculinity in crisis with *This is England*". U: *Film Comment*, Vol. 43, No. 4. New York: Film Society of Lincoln Center
- Galevski, Vlatko. 2008. „Novi makedonski film između *Tetoviranja*, *Iluzija* i *Sjenki*“. U: *Sarajevske Sveske* br. 19 – 20. Sarajevo: Media Centar
- Galić, Goran. 2014. „Princ metropole – flaneristički motivi u pjesništvu Charlesa Baudelairea“. U: *Kolo*, br. 4. Zagreb: Matica hrvatska
- Gertz, Nurith and George Khleifi. 2008. *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Gilić, Nikica. 2010. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international
- Gilić, Nikica. 2009. „Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj“. U: *Anagram, elektronička biblioteka Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: Filozofski fakultet, dostupno na: <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1752&naslov=modernizam-i-autorski-film-1960-ih-u-hrvatskoj> (posjet: 20. rujna 2016.)

Gilić, Nikica. 2003. „Tomislav Gotovac“. U: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.): *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ „Miroslav Krleža“, dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=592> (posjet: 20. rujna 2016.)

Gilloch, Graeme. 2007. “Urban Optics: Film, Phantasmagoria and the City in Benjamin and Kracauer“. U: *New Formations: A Journal of Culture, Theory and Politics*, Vol. 61, No. 2. London: Lawrence and Wishart

Gonick, Sophie. 2010. “Making Madrid Modern: Globalization and Inequality in a European Capital“. U: *Lucero*, Vol. 21, Issue 1. Berkeley: University of California

Goonewardena, Kanishka, Stefan Kipfer, Richard Milgrom and Christian Schmid (eds.). 2008. *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*. London, New York: Routledge

Goulding, Daniel J. 2004. *Jugoslavenko filmsko iskustvo, 1945 – 2001*. Zagreb: V.B.Z

Göktürk, Deniz. 2010. “Sound Bridges: Transnational Mobility as Ironic Melodrama“. U: *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Daniela Berghahn and Claudia Sternberg (eds.). London: Palgrave Macmillan

Görling, Reinhold. 2007. “Topology of Borders in Turkish-German Cinema“. U: *Border Poetics De-limited*, Johan Schimanski and Stephen Wolfe (eds.). Hannover: Wehrhahn

Graves, Ryan J. 2017. “Mountain Militarism and Urban Modernity: Balkanism, Identity and the Discourse of Urban–Rural Cleavages during the Bosnian War“. U: *Simons Papers in Security and Development*, No. 56. Vancouver: School for International Studies, Simon Fraser University

Grlić, Danko. 1984. *Misaona avantura Waltera Benjamina*. Zagreb: Globus

Grčeva, Leonora. 2012. „Projekt Skoplje 2014“. U: *Čovjek i prostor*, br. 5 – 6. Zagreb: Udruženje hrvatskih arhitekata

Grgić, Ana. 2016. “Rediscovering nationalism in the Balkans: the early moving image in contemporary memorial spaces“. U: *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 7, No. 3. London, New York: Routledge

- Griffiths, Kate. 2006. "Borrowed identities: Mathieu Kassovitz and Djamel Bensalah". U: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol. 4, No. 3. Bristol: Intellect Ltd.
- Gueneli, Berna. 2011. "Remixing Film Histories: Fatih Akin and the Creation of a Transnational Film History". U: *Colloquia Germanica*, Vol. 44, No. 4. Tuebingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
- Gupta, Akhil and James Ferguson. 1992. "Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference". U: *Cultural Anthropology*, Vol. 7, No. 1. Arlington: American Anthropological Association
- Hall, Stuart. 1996. "Who needs 'identity'?". U: *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications
- Hayden, Robert M. 2013. "Intersecting Religioscapes and Antagonistic Tolerance: Trajectories of Competition and Sharing of Religious Spaces in the Balkans". U: *Space and Polity*, Vol. 17, No. 3. London, New York: Routledge
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London, New York: Routledge
- Higbee, Will. 2006. *Mathieu Kassovitz*. Manchester: Manchester University Press
- Higbee, Will. 2007. "Re-Presenting the Urban Periphery: Maghrebi-French Filmmaking and the Banlieue Film. U: *Cineaste*, Vol. 33, Issue 1. New York: Cineaste Publishers
- Hirschfeld, Marin. 2011. "Croatian cinematic identity. A Balkan entity or a European individual?". U: *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 2, No. 1. Bristol: Intellect Ltd
- Heslin, David. 2014. "The End is a Transition: Wim Wenders' *Alice in den Städten*". U: *Senses of Cinema*, br. 72. Melbourne: RMIT University, dostupno na: <http://sensesofcinema.com/2014/cteq/the-end-is-a-transition-wim-wenders-alice-in-den-stadten/> (posjet: 15. lipnja 2015.)
- Horvat, Srećko. 2007. *Znakovi postmodernog grada*. Zagreb: Jesenski i Turk
- Hristova, Maria. 2015. "Current Trends in Macedonian Film: Nature and Identity in *The Woman Who Brushed Off Her Tears*, *The Third Half*, and *Mothers*. U: *KinoKultura. Special Issue 15: Macedonian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/15/hristova.shtml> (posjet: 2. prosinca 2016.)

Hussein, Keith. 2012. "Fresh Start: Transnational and Cultural Movements of Identity in *Auf der anderen Seite*". U: *Seismopolite. Journal of Art and Politics*, 4. Arts Council Norway, dostupno na: <http://www.seismopolite.com/fresh-start-transnational-and-cultural-movements-of-identity-in-auf-der-anderen-seite> (posjet: 2. prosinca 2016.)

Huyssen, Andreas. 2000. "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia". U: *Public Culture*, Vol. 12, No. 1. Durham: Duke University Press

Ibrahimović, Nedžad 2008. „Između naracije i kreacije (Bosanskohercegovački film, 1995 – 2008)". U: *Sarajevske sveske*, br. 19 - 20. Sarajevo: Media Centar

Ilić, Veselin. 1988. *Mitologija i kultura*. Beograd: Književne novine

Imre, Anikó. 2007. "The Age of Transition: Angels and Blockers in Recent Eastern and Central European Films". U: *Youth Culture in Global Cinema*, Timothy Shary, Alexandra Siebel (eds.). Austin: University of Texas Press

Iordanova, Dina. 2001. *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and Media*. London: British Film Institute

Iordanova, Dina (ed.). 2006. *The Cinema of the Balkans*. London, New York: Wallflower Press

Iordanova, Dina. 2007. "Whose is This Memory? Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema". U: *Cineaste* 32, No. 3. New York

Iordanova, Dina. 2001. "Balkan Cinema in the 90s: An Overview". U: *Afterimage*, Vol. 28 Issue 4. New York

Iordanova, Dina. 2004. „East-Central European cinema and literary history". U: *History of the literary cultures of East-Central Europe : junctures and disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, Marcel Cornis-Pope and John Neubauer (eds.). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Co

Isenberg, Noah. 2011. "Fatih Akin's Cinema of Intersections". U: *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 4. Berkeley: University of California Press

Ismajloska, Mersiha. 2012. „Kakov li e pankot“. U: *Reper*, god. IV, br. 15. Skopje: Antolog, dostupno na: <http://www.reper.net.mk/star.reper.net.mk/statija.php?ID=113> (posjet: 16. lipnja 2015.)

Jacobson, Brian R. 2002. *Constructions of Cinematic Space: Spatial Practise and the intersection of Film and Theory*. Massachussets Institute of Technology

Jadžić, Miloš. 2011. „Prostor, urbanizam, politika u postsocijalističkom gradu“. U: *JugoLink. Pregled postjugoslovenskih istraživanja*, Vol. 1, No. 1. Berlin

Jameson, Fredric. 1988. „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“. Prev. Srđan Dvornik. U: *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda?*. Zagreb: Naprijed

Janev, Goran. 2011. “Narrating the Nation, Narrating the City“. U: *Cultural Analysis*, No. 10. Berkeley: University of California

Janev, Goran. 2017. “Burdened past: Challenging the socialist heritage in Macedonia“. U: *Studia ethnologica Croatica*, Vol. 29, No.1. Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju

Janković, Aleksandar. 2012. „(De)Mistifikacija sećanja identiteta – popkulturni tekstovi 2010/2011“. U: *Identitet i sećanje; transkulturalnih tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Janković, Zoran. 2017. „Filmski Beograd“, dostupno na <http://citymagazine.rs/clanak/filmski-beograd> (posjet: 25. veljače 2018.)

Jehoul, Sanne. 2013. “American Culture and the German identity crisis in Wim Wenders’s Road Movie Trilogy“. U: *The Atlantic Cable*. Glasgow: University of Glasgow, dostupno na: <http://theatlanticcable.tumblr.com/post/50415220152/american-culture-and-the-german-identity-crisis-in> (posjet: 3. prosinca 2014.)

Jelača, Dijana. 2014. “Youth after Yugoslavia: subcultures and phantom pain“. U: *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 5, No. 2. New York, London: Routledge

Jovanović, Nebojša. 2012. “Bosnian Cinema in the Socialist Yugoslavia and the Anti-Yugoslav Backlash“, U: *KinoKultura. Special Issue 14: Bosnian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/14/jovanovic.shtml> (posjet: 13. lipnja 2016.)

- Kameda, Masumi. 2013. "Zagreb kao krhko kulturno središte: s gledišta proizvodnje animiranoga filma i njegove reprezentacije u bivšoj Jugoslaviji". U: *Imaginacije prostora: centri i periferija, metropole i provincije u književnostima i kulturama Srednje Europe*, Dubravka Oraić Tolić i Erno Kulcsar Szabo (ur.). Zagreb: Disput
- Kirn, Gal. 2014. "A Few Notes on the History of Social Ownership in the Spheres of Culture and Film in Socialist Yugoslavia from the 1960s to the 1970s". U: *Etnološka tribina* 37, vol. 44. Berlin: Institut for Slavistics at Humboldt University
- Kirn, Gal. 2012. "Transformation of Monuments in Post-Yugoslav Context". U: *Retracting Images: Visual Culture After Yugoslavia*, Daniel Šuber and Slobodan Karamanić (eds.). Leiden: Brill
- Koeck, Richard and Les Roberts (eds.). 2010. *The City and the Moving Image: Urban Projections*. New York: Palgrave Macmillan
- Kosanović, Dejan. 2011. *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918-1941*. Beograd: Filmski centar Srbije
- Koteska, Jasna. 2013. „Tri funkcije balkanske muškosti. U: *Sarajevske sveske*, br. 39 – 40. Sarajevo: Media Centar
- Kotkin, Joel. 2008. *Povijest grada*. Prev. Zdravko Gavran. Zagreb: Alfa
- Kovačević, Sanja. 1999. *Patrijarhalnost u hrvatskom filmu i filmovima Zvonimira Berkovića* (diplomski rad). Zagreb: Filozofski fakultet
- Kracauer, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge, London: Harvard University Press
- Kracauer, Siegfried. 1960. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press
- Kreimeier, Klaus. 1996. „Svetot kako filmsko atelje ili: Kino od pulsot na dušata“. U: *Filmovite na Vim Venders*, Miroslav Popović (ur.). Skopje: Muzej na sovremenata umetnost
- Kragić, Bruno. 2009. „Rondo u prostoru i prostori ronda“. U: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 59. Zagreb: HFS

- Krelja, Petar. 2006. „Omnibus-film na hrvatski način“. U: *Zapis – bilten Hrvatskog filmskog saveza*, br. 56. Zagreb: HFS
- Kristeva, Julija. 2005. *Tokati i fugi za drugosta*. Skopje: Templum
- Kolozova, Katerina. 2015. „Za Majki na Mančevski: anatomija na mizoginijata“. U: *Mančevski*, Marina Kostova (ur.). Skopje: Bitsia Systems i Ars LIBRIS
- Kolozova, Katerina, Kalina Lečevska, Viktorija Borovska i Ana Blaževa (ur.). 2013. *Proektot „Skopje 2014“ i negovite efekti vrz percepcijata na gragjanite na Skopje za makedonskiot identitet*. Skopje: Institut za opštestveni i humanistički nauki
- Kolozova, Katerina. 2007. „Zamišljanje lica 'Realnog': neka razmatranja o ratu i nasilju“. U: *Genero - časopis za feminističku teoriju*, br. 1. Beograd: Centar za ženske studije
- Kostić, Marko. 2008. „Grad – Živojin Pavlović, Marko Babac, Kokan Rakonjac. Visoka margina“, dostupno na: <http://www.popboks.com/article/6936> (posjet: 1. prosinca 2017.)
- Kulić, Vladimir. 2009. *Land of the In-between: Modern Architecture and the State in Socialist Yugoslavia, 1945-65*. Austin: The University of Texas
- Lampropoulos, Apostolos. 2012. “Blood, sweat and tears: failed mappings of un-abjection in *Hostage* and *La Haine*“. U: *Studies in European Cinema*, Vol. 9, No 2 – 3. Nicosia: University of Cyprus
- Lazarević Radak, Sanja. 2016. “Jugoslovenski ‘crni talas’ i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize“. U: *Etnoantropološki problemi*, Vol. 11, No. 2. Beograd: Balkanološki institut SANU
- Leboš, Sonja. 2015. „Nevidljivost r-urbanog filma“, dostupno na: https://www.academia.edu/17974753/Nevidljivost_r-urbanog_filma (posjet: 20. rujna 2016.)
- Lefebvre, Henri. 1974. *Urbana revolucija*. Beograd: Nolit
- Lefebvre, Henri (2008). „Pravo na grad“. U: *Operacija: Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Leonardo Kovačević, Tomislav Medak (ur.). Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 – Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK – Lokalna baza za osvježavanje kulture, SUKlubtura/Clubture

- Levi, Pavle. 2009. *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*. Prev. Ana Grbić i Slobodanka Glišić. Beograd: Biblioteka XX vek
- León, Bárbara Barreiro. 2017. "Urban theory in postmodern cities: Amnesiac spaces and ephemeral aesthetics". U: *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 7, No. 1. Almería: Universidad de Almería
- Low, Setha M. 2006. *Promišljanje grada. Studije iz nove antropologije*. Prev. Martina Maričić. Zagreb: Jesenski i Turk
- Lozanovska, Mirjana. 2003. "The Architectural Edifice and the Phantoms of History". U: *space & culture*, vol. 6, no. 3. London: Sage Publications
- Lugarić Vukas, Danijela. 2013. „Hrvatski putnici o Moskvi: od ‘trećega Rima’ (grad kao hram) do središta ‘treće Internacionale’ (grad kao pozornica)”. U: *Imaginacije prostora: centri i periferija, metropole i provincije u književnostima i kulturama Srednje Europe*, Dubravka Oraić Tolić i Erno Kulcsar Szabo (ur.). Zagreb: Disput
- Lučić, Krunoslav. 2016. "The Representation of Minorities in Contemporary Croatian Film". U: *Umjetnost riječi* LX, br. 3 - 4. Zagreb: Filozofski fakultet
- Lukinbeal, Christopher. 2005. "Cinematic Landscapes". U: *Journal of Cultural Geography*, Volume 23, Issue 1. California: Sage Publications
- Lukinbeal, Christopher and Christina Kennedy. 1997. "Towards a holistic approach to geographic research on film". U: *Progress in Human Geography*, Vol. 21, No. 1. London: Sage Publications
- Maher, Sean. 2010. *Noir and the Urban Imaginary*. Queensland University of Technology
- Maluf, Amin. 2001. *Pogubni identiteti*. Prev. Nataša Đondeva. Skopje: Matica makedonska
- Manchevski, Milcho. 2012. *Truth and Fiction: Notes on (Exceptional) Faith in Art*. New York: Punctum Books
- Manchevski, Milcho. 1999. *Street*, dostupno na: <http://www.makedonika.org/milcho/UlicaEn.htm> (posjet: 16. lipnja 2015.)
- Mandušić, Zdenko. 2012. "Compromising Images: Film History, the films of Jasmila Žbanić, and Visual Representation of Bosnian Women". U: *KinoKultura*, Special Issue 14: *Bosnian*

Cinema, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/14/mandusic.shtml> (posjet: 13. lipnja 2016.)

Mazierska, Ewa and Laura Rascaroli. 2003. *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*. London, New York: I. B. Tauris

Marković, Dragan. 2010. „Novi Beograd – izgubljeni identitet“, dostupno na: <https://www.arhitektura.rs/rubrike/gradovi/716-novi-beograd-izgubljeni-identitet> (posjet: 20. veljače 2018.)

Markovska Banovic, Angelina. 2011. “The Concept of the European Political Identity and the Borders of Europe: Real, Imaginary and ideological”. U: *Context – Review for Comparative Literature and Cultural Research*, No. 9. Skopje: Institute of Macedonian Literature

Marsh, Steven. 2006. “Pedro Almodóvar”. U: *Senses of Cinema*, Issue 40. Melbourne: RMIT University, dostupno na: <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/almodovar/> (posjet: 16. lipnja 2015.)

Martin, James P. 2009. “Crossing Bridges/Crossing Cultures: The Films of Fatih Akin“. U: *South Atlantic Review*, Vol. 74, No. 2. Atlanta: South Atlantic Modern Language Association

Matkovski, Aleksandar. 2014. „Hronika na zemjotresot vo Skopje“. U: *50 godini od zemjotresot vo Skopje. Skopje 1963-2014. Skopje – antičko ili moderno*, Naumovska, Senka i Ivan Šopov (ur.). Skopje: Templum

McDonogh, Gary W. 2006. “Suburban Place, Mythic Thinking, And The Transformations Of Global Cities“. U: *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, Vol. 35, No. 4. New York: The Institute, Inc.

Memento (katalog). 1967. Beograd: Jugoslavija film

Mennel, Barbara. 2008. *Cities and Cinema*. New York, London: Routledge

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. New York, London: Routledge

Mijalković, Milan i Katarina Urbanek. 2011. *Skopje – svetskoto kopile: Arhitekturata na podeleniot grad*. Skopje: Goten

- Mijalković, Milan. 2011. „Skopje, the bastard city“, intervju, dostupno na: <https://www.balcanicaucaso.org/eng/Areas/Macedonia/Skopje-the-bastard-city-100551> (posjet: 22. rujna 2016.)
- Milani, Raffaele. 2013. “Contemporary Meaning of European Landscape“. U: *Diogenes*, Vol. 59, No. 1 – 2. International Council for Philosophy and Humanistic Studies
- Miljački, Ana. 2003. “Anti-Lobotomy: The Visible Evidence of Resistance in 1990s Belgrade“. U: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Vol. 34. Massachusetts: MIT Press
- Milevska, Suzana. 2014. “Ágalma: The “Object Petit a,” Alexander the Great, and Other Excesses of Skopje 2014“. U: *e-flux journal*, No. 57. New York
- Mills, Amy. 2005. “Narratives in City Landscapes: Cultural Identity in Istanbul“. U: *Geographical Review*, Vol. 95, No. 3, New Geographies of the Middle East. New York: American Geographical Society
- Mladenovska Angelkov, Snežana. 2014. *Sliki so životna uverljivost*. Skopje: Ili-Ili
- Mumford, Lewis. 1988. *Grad u historiji*. Prev. Vladimir Ivir. Zagreb: Naprijed
- Murray Levine, Alison .2008. “Mapping Beur Cinema in the New Millennium“. U: *Journal Press of Film and Video*, Vol. 60, No. 3/4. Chicago: University of Illinois
- Mutić, Nedin. 2016. “Self and Other in (Post-) War Cinema“. U: *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other*, Pål Kolstø (ed.). New York, London: Routledge
- Murtic, Dino. 2015. *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*. New York: Palgrave Macmillan
- Nadilo, Branko. 2013. „Vremena slave i ponosa“. U: *Građevinar*, Vol. 65, br. 2. Zagreb: Hrvatski savez građevinskih inženjera
- Naiboğlu, Gözde. 2010. “‘Sameness’ in Disguise of ‘Difference’? Gender and National Identity in Fatih Akin’s *Gegen die Wand* and *Auf der anderen Seite*“. U: *gfl-journal*, No. 3. GFL
- Nebmaier, Wladimir Fischer, Matthew P. Berg and Anastasia Christou (eds.). 2015. *Narrating the City. History, Space and Everyday*. New York, Oxford: Berghahn Books

- Nemec, Krešimir. 2010. *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Ljevak
- Nenadić, Diana. 2003. „Žene na rubu živčanog sloma“. U: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.): *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ “Miroslav Krleža”, dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2118> (posjet: 4. svibnja 2017.)
- Norris, David A. 2009. *Belgrade: A Cultural History*. Oxford University Press
- Ognjanović, Dejan. 2009. “Genre Films in Recent Serbian Cinema“. U: *KinoKultura, Special Issue 8: Serbian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/8/ognjanovic.shtml> (posjet: 22. rujna 2016.)
- Orban, Clara. 2001. “Antonioni's Women, Lost in the City“. U: *Modern Language Studies*, Vol. 31, No. 2. New York, Pennsylvania: NEMLA
- Osmanli, Tomislav. 2011. *Građanski prostor*. Skopje: Blesok
- Owen, Hilary. 2011. “Silence from beyond the Abyss in Manoel de Oliveira's *A Talking Picture*“. U: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol. 9, No. 2 - 3. Bristol: Intellect Ltd
- Palmer, Molly. 2011. *Urban culture and the Street: Public Spaces(s) in Contemporary Madrid*. New Jersey: Graduate School-New Brunswick Rutgers
- Pascalis, Ilaria A De. 2016. “The (in)visibility of violence: Jasmila Žbanić's post-war cinema“. U: *European Journal of Women's Studies*, Vol. 23, No. 4. London: Sage Publications
- Pavičić, Jurica. 2008. „Pregled razvoja postjugoslavenskih kinematografija“. U: *Sarajevske sveske*, br. 21 – 22. Sarajevo: Media Centar
- Pavičić, Jurica. 2011. *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*. Zagreb: HFS
- Pavičić, Jurica. 2011. “From a Cinema of Hatred to a Cinema of Consciousness: Croatian Film after Yugoslavia“. U: *KinoKultura. Special Issue 11: Croatian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/11/pavicic.shtml> (posjet: 13. lipnja 2016.)
- Perasović, Benjamin. 2008. “Youth, Media and Subculture in Post-conflict Societies“. U: *Anthropology of East Europe Review*, Vol. 26, No. 1. Bloomington: Indiana University

- Perić, Vesna. 2012. „Filmski Beograd trećeg milenijuma: u traganju za (izgubljenim) identitetom“. U: *Limesplus*, VIII, 1 – 2. Beograd: HESPERIAedu
- Peterlić, Ante. 2012. „Vatroslav Mimica. U povodu filma *Ponedjeljak ili utorak*“. U: *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*. Zagreb: Leykam international
- Peterlić, Ante. 2010. *Filmska čitanka*. Zagreb: HFS
- Peterlić, Ante. 2008. *Povijest filma – rano i klasično razdoblje*. Zagreb: HFS
- Petruševa, Ilindenka. 1999. „*Maklabas* – nov predizvik za makedonskata kinematografija?. U: *Blesok*, br. 6. Skopje: Blesok
- Petruševa, Ilindenka. 2014. *Samo sonot e stvarnost. Od beležnikot na eden filmolog*. Skopje: Makedonika litera
- Petzer, Tatjana. 2015. “Kako loš son/Like a Bad Dream. The Politics of Trauma in Balkan Cinema”. U: *History as a Foreign Country: Historical Imagery in South-Eastern Europe*, Zrinka Blažević, Ivana Brković, Davor Dukić (eds.). Bonn: Bouvier
- Pešo, Lucia. 2014. „Neoklasicističko 'silovanje' grada“, dostupno na: <http://pogledaj.to/arhitektura/neoklasicisticko-silovanje-grada/> (posjet: 20. travnja 2016.)
- Poposki, Zoran. 2009. *Prostori na mokjta*. Skopje: Templum
- Radić, Damir. 2000. „Najljepši i najuzbudljiviji posao. Biofilmografski razgovor sa Vatroslavom Mimicom“. U: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 23. Zagreb: HFS
- Rascaroli, Laura and John David Rhodes. 2008. “Antonioni and the Place of Modernity: A Tribute“. U: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Vol. 49, No. 1. Detroit: Wayne State University Press
- Ravetto – Biagioli, Kriss. 2003. “Laughing into an abyss: cinema and Balkanization“. U: *Screen*, Volume 44, Issue 4. Oxford: Oxford University Press
- Rawski, Tomasz and Katarzyna Roman. 2014. “How to Escape? The Trap of the Transition in the Recent Cinema of Bosnia and Herzegovina (2000 – 2012)“. U: *Colloquia Humanistica*, No. 3, *Multiple Biographies, Transcultural Experience*. Warsaw: Polish Academy of Sciences

Reimer Hellström, Maria. 2009. "Urbanism In-Yer-Face: Spatial Polemic, Filmic Intervention and the Rhetorical Turn in Design Thinking". U: *Communicating (by) Design*, Johan Verbeke and Adam Jakimowicz (eds.). Bruxelles: Sint Lucas Hogeschool voor Wetenschap & Kunst

Rentschler, Eric. 2000. "From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus". U: *Cinema and Nation*, Mette Hjort and Scott MacKenzie (eds.). New York, London: Routledge

Rivi, Luisa. 2007. *European Cinema After 1989. Cultural Identity and Transnational Production*. New York: Palgrave Macmillan

Robinson, Ian. 2010. "Searching for the City: Cinema and the Critique of Urban Space in the Films of Keiller, Cohen, and Steinmetz and Chanan". U: *The City and the Image: Urban Projections*, Les Roberts and Richard Koeck (eds.). New York: Palgrave Macmillan

Rogić, Ivan. 1995. „Metropolski identitet Zagreba“. U: *Zagreb – govor o gradu*, Vladimir Mattioni (ur.). Zagreb: Gradski zavod za planiranje razvoja i zaštitu čovjekova okoliša

Ruiz, Carrie L. 2007. "The Escape from Urban Neurosis in Almodóvar's Films". Pittsburgh: Carnegie Mellon University

Samardžić, Nikola. 2012. „Identitet Beograda: globalni grad ili globalno selo?“. U: *Limesplus*, VIII, 1-2. Beograd: HESPERIAedu

Sark, Katrina. 2010. "City Spaces and National Identity". U: *CineAction*, Issue 80. Toronto

Scovell, Adam. 2017. "Blowup: in search of the swinging London locations", dostupno na: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/blowup-michelangelo-antonioni-london-locations> (posjet: 23. svibnja 2017.)

Siciliano, Amy. 2007. "La Haine: Framing the 'Urban Outcasts'". U: *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, Vol. 6, Issue 2. Ottawa: Social Sciences and Humanities Research Council

Siegel, Allan. 2003. "After the Sixties: Changing Paradigms in the Representation of Urban Space". U: *Screening the City*, Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (eds.). London, New York: Verso

- Sikavica, Miroslav. 2004. „U traganju za vlastitim izrazom“. U: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 37. Zagreb: HFS
- Simmel, Georg. 2001. *Kontrapunkti kulture*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb: Jesenski i Turk
- Simmons, Cynthia. 2012. “‘Women Engaged’ in Postwar Bosnian Film”. U: *KinoKultura*. Special Issue 14: *Bosnian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/14/simmons.shtml>, (posjet: 13. lipnja 2016.)
- Skenderagić, Mirza. 2018. „Sarajevo kao glavni filmski junak“. U: *Stav – sedmični časopis za politiku, društvo i kulturu*, br. 161. Sarajevo: Simurg media, dostupno na: <http://stav.ba/sarajevo-kao-glavni-filmski-junak/>, (posjet: 9. veljača 2019.)
- Slavuj, Lana. 2011. „O mjestima i identitetima“, dostupno na: <http://www.geografija.hr/svijet/o-mjestima-i-identitetima/> (posjet: 8. travnja 2016.)
- Shiel, Mark and, Tony Fitzmaurice. 2001. *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Massachusetts: Blackwell Publishers LTD
- Sontag, Susan. 2007. *O fotografiji*. Prev. Ivana Rončević. Osijek: EOS
- Stanić, Jelena, Laura Šakaja i Lana Slavuj. 2009. „Preimenovanja zagrebačkih ulica“. U: *Migracijske i etničke teme*, 25. Zagreb: Institut za migracije i narodnosti (IMIN)
- Stillman, Dinah Assouline. 2008. “Cinéma Beur Comes into Its Own”. U: *Middle East Studies Association*, Vol. 42, No 1 / 2. Tuscon: MESA
- Stojanović, Dušan (ur.). 1978. *Teorija filma*. Beograd: Nolit
- Svetieva, Aneta. 1998. „Makedonskata likovna umetnost na relacija minato-segašnost kako potreba za kulturni identitet vo ramki na globalnata kultura“. U: *Margina*, br. 42. Skopje: Templum
- Šakić, Tomislav. 2011. “Zrinko Ogresta: *Fragments: Chronicle of a Vanishing* (Krhotine - Kronika jednog nestajanja, 1991); *Washed Out* (Isprani, 1995); *Red Dust* (Crvena prašina, 1999); *Here* (Tu, 2003); *Behind the Glass* (Iza stakla, 2008)“. U: *KinoKultura, Special Issue 11: Croatian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/11/R-ogresta.shtml> (posjet: 5. srpnja 2017.)

- Šakić, Tomislav. 2012. *Manifestni, diskretni i radikalni modernizam u hrvatskom filmu* (doktorska disertacija). Zagreb: Filozofski fakultet
- Šarinić, Jana, Čaldarović, Ognjen. 2015. *Suvremena sociologija grada. Od nove urbane sociologije prema sociologiji urbanog*. Zagreb: Jesenski i Turk
- Šeleva, Elizabeta. 2005. *Dom/Identitet*. Skopje: Magor
- Šeleva, Elizabeta. 1998. „Makedonskiot film vo balkanskiot kulturn intertekst“. U: *Blesok*, br. 4. Skopje: Blesok
- Šimpraga, Saša. 2008. „Zagrebačke ulice tuđih mrtvaca“. U: *Zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, god. X, br. 244. Zagreb
- Šentevska, Irena. 2014. *Konstrukcija identiteta i medijski tekst: reprezentacija urbanih transformacija Beograda u muzičkom videu* (doktorska disertacija). Beograd: Univerzitet umetnosti
- Škrabalo, Ivo. 1998. *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896. – 1997*. Zagreb: Globus
- Šošić, Anja. 2009. „Film i rat u Hrvatskoj. Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“. U: *Zapis*, bilten Hrvatskog filmskog saveza 64 – 65. Zagreb: HFS
- Tacon, David. 2003. “Wim Wenders”. U: *Senses of Cinema*, br. 26. Melbourne: RMIT University, dostupno na: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/wenders/> (posjet: 16. lipnja 2015.)
- Tarantino, Michael. 2001. “Michelangelo Antonioni: Three Landscapes“. U: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 3. Chicago: University of Chicago Press
- Todorova, Marija. 2006. *Imaginarni Balkan*. Prev. Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen. Beograd: Krug
- Todorova, Marija. 2010. „Balkanizmot kako retorika na drugosta“, dostupno na: <https://okno.mk/node/7320> (posjet: 9. kolovoza 2017.)
- Tomić, Janica. 2010. *Filmske teorije moderniteta i tehnike mrežne naracije u švedskom filmu* (doktorska disertacija). Zagreb: Filozofski fakultet

- Tomić, Janica. 2016. „Filmologija Siegfrieda Kracauera“. U: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 86 – 87. Zagreb: HFS
- Trifonova, Temenuga. “The Production of Space in the Franchise City Film”. U: *Space and Culture* 16 (1). London: Sage Publications
- Troncotă, Miruna. 2015. “Sarajevo - a border city caught between its multicultural past, the Bosnian war and a European future“. U: *Eurolimes*, No. 19. Oradea: Editura Universitatii din Oradea
- Turković, Hrvoje. 2003. „Fantazmagrafski Zagreb“. U: *Zagreb: modernost i grad*, Feđa Vukić (ur.). Zagreb: AGM
- Turković, Hrvoje. 2009. „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju. U: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 59. Zagreb: HFS
- Ugarte, Michael. 2011. “Madrid: 'From Años de Hambre' to Years of Desire“. U: *Iberian Cities*, Juan Ramon Resina (ed.). New York, London: Routledge
- Ursić, Sara. 2009. „Mjesta i nemjesta u suvremenim konceptualizacijama prostora“. U: *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*, br. 6. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar
- Ursić, Sara. 2015. „Između utopije i nemjesta – suvremeni suburbani prostor“. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar
- Vaughan, Laura. 2009. “Do the Suburbs Exist? Discovering Complexity and Specificity in Suburban Built Form“. U: *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, Vol. 34, No. 4. London: The Royal Geographical Society
- Velisavljević, Ivan. 2009. “How We Loved America: The Significance of Rock'n'Roll and American Movies in the Serbian Film Industry“. U: *KinoKultura, Special Issue 8: Serbian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/8/velisavljevic.shtml> (posjet: 22. rujna 2016.)
- Venturi, Robert, Deniz Skot Braun i Stiven Ajzenhaur. 1988. *Pouke Las Vegasa: Zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme*. Prev. Snežana Litvinović. Beograd: Građevinska knjiga

- Vezovnik, Andreja i Liljana Šarić. 2015. "Constructing Balkan Identity in Recent Media Discourses". U: *Slavic Review*, Vol. 74, No. 2. Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies. Cambridge: Cambridge University Press
- Vidan, Aida. 2009. "Srđan Golubović: *The Trap (Klopka, 2007)*". U: *KinoKultura, Special Issue 8: Serbian Cinema*, dostupno na: <http://www.kinokultura.com/specials/8/trap.shtml> (posjet: 22. rujna 2016.)
- Vidan, Aida. 2011. "Spaces of ideology in South Slavic films". U: *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 2. Abingdon: Taylor & Francis Group
- Vidan, Aida. 2018. "Perceptions of authority and freedom in late Yugoslav and post-Yugoslav film". U: *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 9, No. 1. Abingdon: Taylor & Francis Group
- Vidler, Anthony. 1991. "Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer". U: *New German Critique*, No. 54. Durham: Duke University Press
- Vilingham, Lea. 2016. „Promena naziva ulica u Beogradu odraz vremena“, dostupno na: <http://www.balkaninsight.com/rs/article/promena-naziva-ulica-u-beogradu-odraz-vremena-07-26-2016> (posjet: 23. veljače 2018.)
- Virilio, Paul. 2011. *Grad panike/drugdje počinje ovdje*. Prev. Maja Sevšek. Zagreb: Bijeli val
- Volnarovski, Petar. 1998. „Maklabas ili vo Makedonija nešto novo. U: *Blesok*, br. 4. Skopje: Blesok
- Vučinić, Srđan. 2012. „Pregled srpskog filma od raspada SFRJ do danas“, dostupno na: <http://www.novifilmograf.com/muze-u-senci-istorije/> (posjet: 23. veljače 2018.)
- Vučinić, Srđan. 2012. „Raskoljnikov vremena sadašnjeg“, dostupno na: <http://www.novifilmograf.com/raskoljnikov-vremena-sadasnjeg/> (posjet: 23. veljače 2018.)
- Vujović, Sreten. 1996. „Grad spektakl identitet – traganje za modernim, kulturnim identitetom grada“. U: *Spektakl-grad-identitet.*, Irena Šentevska (ur.). Beograd: YUSTAT
- Vuković, Vladimir. 2011. "Writing about cities. Literary works of Bogdan Bogdanović about cities and urbanism". U: *Serbian Architecture Journal*. Beograd: University of Belgrade – Faculty of Architecture

Wenders, Wim. 2005. „U potrazi za slikama – mjesta mi daju najjače slike“. U: *Europski glasnik*, br. 10. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca

Yeoman, Andrew. 1995. „Grad uređaja“. U: *Zagreb - govor o gradu*, Vladimir Mattioni (ur.). Zagreb: Gradski zavod za planiranje i zaštitu čovjekova okoliša

Zvijer, Nemanja. 2015. *Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru* (doktorska disertacija). Beograd: Filozofski fakultet

Filmografija:

Metropolis (Fritz Lang, 1927), Njemačka

Subotom uveče (Vladimir Pogačić, 1957), Jugoslavija

Avantura (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960), Italija, Francuska

Noć (*La Notte*, Michelangelo Antonioni, 1961), Italija, Francuska

Pomrčina (*L'Eclise*, Michelangelo Antonioni, 1962), Italija, Francuska

Moj stan (Zvonimir Berković, 1963), Jugoslavija

Grad (Marko Babac, Živojin Pavlović, Vojislav Kokan Rakonjac, 1963), Jugoslavija

Povećanje (*Blowup*, Michelangelo Antonioni, 1966), Velika Britanija, Italija, SAD

Ključ (Vanča Kljaković, Krsto Papić, Antun Vrdoljak, 1966), Jugoslavija

Rondo (Zvonimir Berković, 1966), Jugoslavija

Ponedjeljak ili utorak (Vatroslav Mimica, 1966), Jugoslavija

Memento (*Мементо*, Dimitrie Osmanli, 1967), Jugoslavija

Slučajni život (Ante Peterlić, 1969), Jugoslavija

Bubašinter (Milan Jelić, 1971), Jugoslavija

Alice u gradovima (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1978), Zapadna Njemačka

Sjećaš li se Dolly Bell? (Emir Kusturica, 1981), Jugoslavija

Otac na službenom putu (Emir Kusturica, 1985), Jugoslavija

Hi-fi (Vladimir Blaževski, 1987), Jugoslavija

Žene na rubu živčanog sloma (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, 1988), Španjolska

Davitelj protiv davitelja (Slobodan Šijan, 1988), Jugoslavija

Kika (Pedro Almodóvar, 1993), Španjolska, Francuska

Geto – tajni život grada (Ivan Markov, 1994), Savezna Republika Jugoslavija

Cvijet moje tajne (*El flor de mi secreto*, Pedro Almodóvar, 1995), Španjolska, Francuska

Mržnja (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995), Francuska

Savršeni krug (Ademir Kenović, 1997), Bosna i Hercegovina, Francuska

Maklabas (*Маклабас*, Aleksandar Stankovski, 1998), Makedonija

Govorni film (*Um Filme Falado*, Manoel de Oliveira, 2003), Portugal, Francuska, Italija

Tu (Zrinko Ogresta, 2003), Hrvatska, Bosna i Hercegovina

Ljeto u zlatnoj dolini (Srđan Vuletić, 2003), Bosna i Hercegovina, Francuska, Velika Britanija

Ledina (Ljubiša Samardžić, 2003), Srbija

Glavom kroz zid (*Gegen die wand*, Fatih Akin, 2004), Njemačka, Turska

Ovo je Engleska (*This is England*, Shane Meadows, 2006), Velika Britanija

Grbavica (Jasmila Žbanić, 2006), Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Austrija, Njemačka

Na rubu raja (*Auf der anderen Seite*, Fatih Akin, 2007), Njemačka, Turska, Italija

Armin (Ognjen Sviličić, 2007), Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Njemačka

Klopka (Srđan Golubović, 2007), Srbija, Njemačka, Mađarska

Naopako (*Преврмено*, Igor Ivanov Izi, 2007), Makedonija, Hrvatska, Srbija

Metastaze (Branko Schmidt, 2009), Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Srbija

Majka asfalta (Dalibor Matanić, 2010), Hrvatska

Na putu (Jasmila Žbanić, 2010), Bosna i Hercegovina, Austrija, Njemačka, Hrvatska

Majke (*Майки*, Milčo Mančevski, 2010), Makedonija, Francuska, Bugarska

Punk nije mrtav (*Панкот не е мртов*, Vladimir Blaževski, 2011), Makedonija, Srbija

Skopje remixed (Jane Altiparmakov, Gjorče Stavreski, Ognen Dimitrovski, Srđan Janićijević, Vardan Tozija, Darijan Pejovski, Bojan Trifunovski, Borjan Zafirovski, Saša Stanišić, 2011), Makedonija, Srbija

Djeca (Aida Begić, 2012), Bosna i Hercegovina, Njemačka, Francuska, Turska

Treće poluvrijeme (*Трето полувреме*, Darko Mitrevski, 2012), Makedonija, Češka, SAD

Bagra (*Ѓган*, Vardan Tozija, 2016), Makedonija, Albanija

Životopis kandidatkinje

Elena Koprtla rođena je 1986. u Skopju, Makedonija, gdje je završila srednju školu. Upisala je studij Opće i komparativne književnosti na Filološkom fakultetu „Blaže Koneski“ u Skopju 2004. Diplomirala je 2008. Upisala je poslijediplomski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2012. Radila je u kulturnih redakcija nekoliko dnevnih i tjednih novina i kao vanjski suradnik za jednoj izdavačkoj kući u Skopju. Trenutno radi kao suradnik publikacije *Film +*, mjesečnika za filmske kulture iz Skopja.

Izabrana bibliografija:

Dimitrovska, Elena. 2016. Prikaz knjige: *Narrating the City. History, Space and Everyday*, ur. Wladimir Fischer-Nebmaier, Matthew P. Berg, i Anastasia Christou. U: *Studia ethnologica Croatica*, 28, 1; str. 395 – 399; (prikaz).

Dimitrovska, Elena. 2016. „Režimi na filmskata slika“. U: *Reper* VII, br. 64-65; (članak)

Dimitrovska, Elena. 2016. „Postmoderniot Stokholm na Roj Andreson“. U: *Reper* VII, br. 66-67; (članak)

Dimitrovska, Elena i Ivana Vaseva (ur.). 2017. *Obrazovaniето i prekarijatznata rabota: socijalnata komponenta na umetnosta i umetnikot-genij kako osnova za preispituvanje na umetnosta vo Makedonija*. Skopje: Friedrich-Ebert-Stiftung; (publikacija)

Dimitrovska, Elena. 2018. „Skopje in the contemporary Macedonian film“. U: *Landscape_in Progress*, dostupno na: http://landscapeinprogress.unirc.it/portfolio_page/99files-dimitrovska-elena/; (članak)